la

CRITICA CINEMATOGRAFICA

SOMMARIO

MODESTA PROPOSTA - *COSCIENZA ESTETICA NELLA CRITICA CINEMATOGRAFICA* di M. Verdone - *CRITICI* di G. F. Luzi - *PER UN ACCORDO INTERNAZIONALE SUI FESTIVAL* di C. Vincent - *IL CINEMA ITALIANO RICOMINCIA DA VENEZIA* di G. C. Castello - *APPUNTI* di B. Bandini - *PER IL DOCUMENTARIO* di S. Frosali - *GIORNI PERDUTI* - *LA TERRA TREMA* di G. Aristarco - *ATLANTIDE* di T. Granich - *LETTERE IN DIREZIONE* - *DUE FILM A COLORI* di C. Terzi - *CINEMA AMERICANO: CINQUANT' ANNI DOPO* di B. Schulberg - *Disegni* di C. Mattioli.

rassegna mensile

CITTADELLA
FILM

PARMA
Via Università, 7

LUX
FILM

ROMA

LA
DUCALE

Profumi

LA CRITICA CINEMATOGRAFICA

Rassegna mensile
diretta da ANTONIO MARCHI
e da FAUSTO FORNARI

Direzione - Redazione - Amministrazione
PARMA
Via Vittorio Emanuele, 57 - Telefono 46-33
Redazione Romana
presso Federazione Circoli del Cinema - Roma

Un numero L. 100; *Numeri arretrati:* n. 1 L. 40, n. 2 L. 40, n. 3-4 L. 60, n. 5 L. 60, n. 6 L. 60, n. 7 L. 60, n. 8 L. 150, n. 9 L. 100.
La collezione completa dei primi 7 numeri L. 300

ABBONAMENTI:

A nove numeri L. 800
A nove numeri cumulativo con la raccolta dei primi 7 numeri L. 1000
Conto corrente postale n. 8/5199

Chiunque ci fornirà cinque nuovi abbonamenti riceverà in omaggio un abbonamento a 9 numeri

Officina Grafica Fresching - Parma

SIPARIO

Rassegna mensile dello spettacolo

Diretta da IVO CHIESA

Direzione, redazione e amministrazione:
Bompiani - Corso Valdocco, 2 - TORINO

LA CITTADELLA

Mensile di Politica e Cultura

Diretto da SALVO PARIGI

Uffici: Piazza Vittorio Veneto, 6
BERGAMO

Novembre 1948 *Anno III, N. 12*

LA CRITICA CINEMATOGRAFICA

RASSEGNA PERIODICA

Esce una volta al mese - Un numero costa L. 100 - L'abbonamento a nove numeri costa L. 800 - L'abbonamento dal n. 1 costa L. 1000 - Spedizione in abbonamento postale - Gruppo III - Gli uffici di Direzione, Redazione, e Amministrazione sono in Parma, Via Vitt. Emanuele N. 57 - Telefono 46-33 - Conto Corrente Postale N. 8-5199

FU VERA GLORIA?

Modesta proposta

Dalla relazione del ministro del Tesoro abbiamo recentemente appreso quale sia il deficit di bilancio dello Stato per l'esercizio in corso.

Fra le cause del disavanzo giocano anche la disoccupazione e le sovvenzioni a fondo privato, a varie industrie nazionali.

Dall'entità delle cifre appare evidente che non sarebbe stato difficile al Governo, trovare un paio di miliardi — (il deficit di un giorno) — non da regalare, ma soltanto da prestare alla produzione cinematografica italiana, sia del film lungo che del documentario.

Negli ultimi due anni molti films italiani avevano avuto la ventura di affermarsi in tutto il mondo e persino nell'America del Nord.

Un'avveduta politica economica, avrebbe dovuto quindi essere sollecita nell'incoraggiare la produzione cinematografica delle case italiane, tanto più che i nostri costi hanno già richiamato a produrre in Italia numerose case americane.

Invece, dai programmi annunciati, si può constatare come per mancanza di capitali il numero dei films di produzione italiana, sia in preoccupante regresso rispetto alla media degli ultimi due anni.

Cosicchè una delle poche industrie che non ha pesato e che non peserebbe sullo Stato, ma che per contro sarebbe di sollievo per la disoccupazione e vantaggio. sa per l'economia italiana, viene lasciata regredire.

Si sa che il credito normale bancario quando viene fatto a lunga scadenza oscilla con le provvigioni dal 12 per cento al sedici per cento di interesse annuo e che l'industria di produzione cinematografica ha bisogno di crediti a due o tre anni di respiro, essendo il rientro dei capitali impiegati e il realizzo di utili, a lungo ciclo.

Si deve appunto calcolare grosso modo un anno di tempo per la preparazione e realizzazione di un film, sei mesi per l'edizione e l'entrata in circuito, e

un anno e mezzo per il ciclo di primo sfruttamento in Italia, sufficiente quest'ultimo a coprire le spese spesso con un certo margine di utili.

L'estero rappresenta normalmente per i buoni films il campo del guadagno.

Senonchè anche il tempo necessario per il collocamento e lo sfruttamento all'estero è sempre notevolmente lungo.

Noi stessi in Italia importiamo films americani di primaria importanza, dopo vari anni che sono stati prodotti.

Questo conferma la lunghezza del ciclo economico dell'industria di produzione cinematografica, la quale pertanto ha bisogno di credito a lunga scadenza e a ragionevole tasso di interesse.

Due miliardi di credito garantiti sulla produzione e alle condizioni di cui sopra, darebbero vigore ad un'industria che oltre a non essere parassitaria è vantaggiosa per l'economia della nazione.

Infine ci permettiamo di proporre che della somma globale di tale credito cinematografico, il venti per cento sia devoluto all'industria del documentario d'arte, di musica, di storia, etc. su soggetti preventivamente autorizzati e da realizzarsi con speciali criteri.

L'esportazione di documentari da poco iniziata da alcune case incomincia già a destare l'interesse dei mercati esteri e ad affermarsi.

Coscienza estetica NELLA CRITICA CINEMATOGRAFICA

Le prime cronache cinematografiche osservarono con curiosità i risultati singolari delle proiezioni di Lumière: «Si videro le foglie degli alberi muoversi...» (Georges Mélies); «Sullo schermo correvano i cavalli trascinandosi dietro un carro. L'illusione era talmente forte che una signora seduta alle mie spalle saltò in piedi e non si sedette finchè il carro non scomparve» (De Bardèche). «Fu invece cosa ben diversa quando, con il titolo *Quadro precedente a rovescio*, avvenne la rivelazione (inconcepibile agli intelletti di quell'epoca) d'una natura colta da follia in cui tutto: cose, azioni, fatti, erano come aspirati, inghiottiti all'indietro da un Dio invisibile le cui mani agguantavano alle spalle i viaggiatori del treno per rigettarli a ritroso sui sedili e chiudere loro gli sportelli sul naso» (Henri Bérand). Poi si descrissero i trucchi sorprendenti di Mélies al teatro Robert Houdin o i fonofilm di Fregoli, che, nascosto dietro il telone bianco, prestava la propria voce a tutti i personaggi che apparivano sullo schermo. Infine, quando Pina Menichelli, Sarah Bernhardt o Mary Pickford apparvero in film storici o in pellicole ambientate in epoca ad esse contemporanea, i primi critici si indugiarono ad elogiare il valore di queste stelle. Un saggio su Mary Pickford apparve in un periodico russo subito dopo le prime interpretazioni dell'attrice.

Una controversia sul «primo piano» portò la critica cinematografica italiana — primitiva e pubblicitaria — in dissertazioni tecniche più competenti e attinenti, anzi, al «fatto filmico», come elemento visuale sottoposto a giudizio. Crebbe l'importanza del film e si ebbero, allo stesso tempo, critiche più progredite, poichè i primi risultati artistici meglio riconoscibili non mancarono di essere segnalati dagli osservatori più interessati.

Nel 1907 l'argomento del cinema era ancora disdicevole, ed Edmondo De Amicis non volle trattarne che come descrivendo un suo «film interno». Benvenuto fu l'intervento di Tolstoi: «Il cinema ci ha rivelato il movimento!». Ricciotto Canudo, infine, ricercò i valori estetici essenziali del film svedese, o di quello francese e americano, e tracciò fin dal 1911 la prima estetica del cinema (*v. Usine aux images*).

La critica, seguendo lo sviluppo della cinematografia, acquistò un linguaggio più appropriato. Dall'elogio si arrivò alla riserva sempre più frequente, dalla esaltazione iniziale provocata da «colossi» pari a *Quo vadis* (cui non sfuggì neppure Matilde Serao) si scese a una valutazione più pacata e obbiettiva. Il critico non si limitò più a esaminare i singoli film, ma ricercò negli antecedenti e susseguenti il filo e il senso di uno stile unitario, appartenesse a una nazione o a un individuo.

Si distinse il carattere del film russo da quello tedesco, il film dannunziano italiano da quello realistico: si individuò e precisò il carattere del documentario — come «trattamento creativo dell'attualità» — e del film d'avanguardia, del film astratto.

Oggi che è dato leggere estesi e soddisfacenti saggi sul documentario (Rotha, Cavalcanti, e Grierson, cui si deve la definizione sopra riportata), chiare note sul film psicologico, sociale, o di guerra (vedi Denis Marion su *L'arche*, Georges Sadoul su *Temps Modernes*, Roger Manvell in *Film*), precisi sommari storici della primitiva cinematografia (Sadoul, Lo Duca, Pasinetti), biografie o profili critici di autori ed attori (Emilio Cecchi su Buster Keaton, Denis Marion su Eric Von Stroheim, Glauco Viazzi su Clair ecc. ecc.) e nutriti articoli di filologia cinematografica (Barbaro, Viazzi, Casiraghi, Guerrasio, Aristarco, per parlare soltanto degli italiani; e Jean George Auriol afferma che sono i più preparati d'Europa); dopo cinquantatre anni di cinema e di critica al cinema, alla quale si è giunti attraverso una evoluzione che qui non abbiamo potuto tracciare che per sommi capi, è possibile, ci sembra, definire la natura e i compiti della critica cinematografica.

Essa tenderà, sicuramente, a discernere anzitutto nelle cinematografie nazionali e nei singoli film il cinema autentico, da quello che non lo è: e a tale scopo sarà sovvenuta dal pensiero cinematografico più progredito. Poichè, infatti, si sono avute nella pur breve storia del cinema varie teorie le quali, benchè contraddittorie, hanno costituito la premessa per l'identificazione, nel cinema, dei suoi mezzi espressivi caratteristici e differenzianti (v. Canudo, Arnheim, Béla Balàzs, Pudovkin, Clair, Eisenstein, Chiarini, Barbaro, Flora, ecc.). Per dare una libera e larga interpretazione dell'opera cinematografica la critica dovrà risalire anzitutto al motivo generatore (il «tema» come lo chiama materialisticamente Pudovkin; o l'essenza, «lo spirito», come potrà anche dirsi, in quanto il film è opera dello spirito, e la critica fruga appunto lo spirito dell'opera artistica), e s'immedesimerà, per far ciò, nella coscienza e nella fantasia dell'autore per rivolgersi infine ad apprendere come tale motivo sia stato espresso, e se esso abbia raggiunta o no quella realizzazione completa che coincide con la bellezza, e cioè anche con l'arte.

Per adempiere a questo compito il critico ricercherà i «precedenti» e l'evoluzione dell'opera cinematografica, la descriverà nella sua risultante *orizzontale* (il tessuto narrativo, nel ritmo in cui esso si attua) e nelle risultanti *verticali* (i quadri staccati, ad es. di una similitudine o analogia) annotando gli elementi che vi si

ripetono, o sono transitori, che compongono l'atmosfera o l'ambiente, che prevalgono sugli altri o si fondono in un unico impasto facilitando o frenando l'opera in svolgimento (« il dialogo frena l'azione » osserva Meierhold).

L'elemento estetico (relativo alla bellezza complessiva dell'opera, o delle sue parti, nel montaggio) e l'elemento storico (relativo al momento dell'azione e all'ambiente) saranno infine, una volta individuati, integrati e fusi nella definizione dello *stile* dell'autore del tale o dei tali film, o della tale serie produttiva, o del tal paese produttore, cui i film si aggiudicano, e che nello *stile* enunciano l'unità raggiunta dal linguaggio artistico. E tutto ciò, opera di individuazione e di definizione, adempiuto in sede teorica, poichè bello e brutto vengono giustificati soltanto in questo campo della teoria dell'arte, che porta il nome di estetica.

Poichè in ogni epoca della civiltà dell'arte il critico è soggetto a dottrine estetiche, o almeno alle idee culminanti della cultura contemporanea intorno alla natura e al fine dell'arte, la sua sensibile esperienza dell'opera cinematografica e la sua intuizione critica gli consentiranno di superare non di rado le premesse teoretiche con un vivo, personale e comprensivo giudizio. Potrà pertanto definire una scuola cinematografica come realistica o espressionista; racchiudere un movimento cinematografico nella definizione generica di « avanguardia », di propaganda, o futurista, o cattolico; riconoscere l'attitudine e l'aspirazione degli svedesi (Sjöstrom, Stiller) al paesaggio, dei francesi al film d'atmosfera, dei russi al film politico e sociale. Potrà essere essa stessa, la critica, contenutistica e formalistica, romantica come avendo la mente ai creatori dell'opera cinematografica, o storicistica, in quanto attenta al processo evolutivo di uno o più cineautori.

Da quanto si è detto apparirà chiaro, peraltro, che i compiti della critica cinematografica sono gli stessi di quelli della critica in genere, rivolta all'una o all'altra arte, che hanno un nome proprio e distinto per nostra convenzione (pur facendo tutte parte del mondo della Poesia) a seconda degli specifici mezzi di scrittura: pennello o scalpello, penna o gesto, e, nel caso del cinema, l'*occhio-penna* della camera cinematografica.

Per riscontro, tuttavia, e come è ovvio, essa abbisognerà di un proprio linguaggio (debitamente da porgersi al lettore) laddove l'opera, lasciando la sfera generale dell'arte, ci apparirà nei particolari momenti di compimento: la inquadratura da attuare o il montaggio, la previsione del film in ogni suo momento (sceneggiatura) e il suo trapasso sensibile nella materia (ripresa). Tali momenti, cui ci si rivolgerà soltanto con approfondite conoscenze tecniche, senza le quali di niuna arte è possibile parlare con pienezza e padronanza, non dovranno, infine, essere completamente spersonalizzati, considerati schemi o astrazioni di per sè stanti, ma uniti nella intuizione stessa dell'autore, tal quali forma e contenuto, che nell'espressione si identificano.

La critica, infine, dovrà essere essa stessa tesa a un prodotto d'arte: viva, sincera e individuale interprete; enunciata con linguaggio espressivo e non vaniloquente, in cui i concetti possano essere sopraffatti da parole astruse, strettamente tecniche e riconoscibili soltanto dagli uomini della produzione, le quali risulterebbero vane in una attività di educazione generale del gusto cinematografico.

Da un'opera critica condotta con tale metodo, fiducioso e rigoroso (che per l'altezza di una tradizione italiana e ormai di patrimonio comune diremo crociano, facendolo risalire al maestro della critica moderna, Benedetto Croce) sarà possibile stabilire volta per volta cos'è il cinematografo, ed estrarne l'essenza poichè, come osserva un crociano, Francesco Flora, « le forme d'arte saran tutte quante la genialità degli autori saprà creare. Qui tutto sarà in rapporto a una lirica della luce, qui la parola conserverà il suo valore verbale e patetico o sarà invece trasposta a simbolo sonoro: qui commuoverà un nuovo senso musicale, qui in una unità nuova, che assomma il canto, la parola, il gesto, la lingua infinita dei moti d'uno sguardo, d'un volto, prevarrà il racconto o l'urto degli umani affetti » (*Le lettere e il cinema*, Pan. 1935, n. 6). Per cui pare ancora impossibile definire il cinema con soddisfacente padronanza, e sapere con certezza quello che è oggi e che sarà domani: pur restando fermo il dato che esso sia un'espressione d'arte, di cui l'avvenire potrà ancor meglio confermare il valore.

Fuori dalle riviste scientifiche di cinematografo, e cioè nei fogli di cronaca o nei meno rigorosi giornali cinematografici, che pure dovranno muoversi, nel loro giudizio, in un'orbita estetica, senza di che critica non esiste, noi non pretenderemo nel parere quasi sempre frettoloso ed effimero che di compiere in minima parte l'opera prospettata; fermo restando in essi il dovere, come ha scritto Hans Richter, di indirizzare il gusto del pubblico « indicando e condannando i brutti films ».

MARIO VERDONE

CRITICI

Quante firme nuove, in questi ultimi quattro anni, e quanti laureati ex abrupto, in fatto di critica cinematografica! Il fenomeno è stato favorito dal gran numero di quotidiani nazionali e compartimentali di nuovo conio. Il frasario, essendo fra l'altro di pronta acquisizione, è entrato ben presto in loro possesso; e in quanto alle idee, all'indirizzo polemico ed alle stagionali prese di posizione, suvvia, non c'era che da seguire la corrente... Mai infatti s'era verificato per il passato un sì compatto accodamento ai capovolgimenti tematici, ai cangevoli umori della critica direzionale: *quella attuata da pochi spiriti balzani, più smaliziati per* antico pelo, *e che presi ogni tanto da uggia per l'uniformità dei loro stessi pareri, mettono in pratica, come altrettanti Christian Dior, il gioco della moda; esso consiste nel far dogma, di punto in bianco, con* l'antidogma. *Così si è visto, appunto in questi ultimi quattro anni, l'opinione critica corrente mutare completamente le carte in tavola alla preesistente e ben comprovata stima per un Walter Disney od un Frank Capra: sino al giorno X artisti; dal giorno Y puri e semplici mestieranti.*

Qualcosa del genere, ma dimostrativamente anche più sapido, è avvenuto nei confronti di Orson Welles. Quest'uomo tanto estroso quanto disordinato, che in anticipo sul cinema aveva fatto non meno disordinatamente un pò di ogni altra cosa (teatro, radio, editoria scespiriana, ecc.) fu salutato, in anticipo sulla sua presenza fisica nel nostro paese, come il più spericolato ma valido rinnovatore del mezzo cinematografico.

Ricordo che alla Mostra veneziana del '46 si parlava sopratutto de L'orgoglio degli Amberson *come opera pregnante e ricca di citabilissimi pezzi e di Orson rivoluzionario dell'arte cinematografica, benchè nè l'una nè l'altro fossero in alcun modo rappresentati a Venezia. Una autentica* Orson-wellite acuta, *allora. Poi l'irsuto Welles venne in Italia, i cineasti ed i cinegazzettieri ebbero modo di trovarsi una o più volte a pochi metri e centimetri dalla sua concreta figura... ed in men di un anno successe quel pò pò di mutamento della critica ufficiale ed ufficiosa nei suoi confronti. Il nadir del... precedente zenith della sua estimazione critica venne raggiunto ancora una volta a Venezia, due mesi fa, a due anni di distanza dalla gran fase incensatoria...*

Ora io mi domando: se in quell'ormai lontano '46 fosse giunto, come prima opera di Welles, il Macbeth *anzichè* L'orgoglio degli Amberson, *il giudizio concorde sarebbe stato ugualmente negativo? ne dubito; tantopiù che delle opere di Welles proprio* L'orgoglio degli Amberson *è la più uggiosa e meno ricca di* pezzi *comunque citabili.*

Quel che è successo ad Orson Welles in Italia si spiega assai bene tenendo conto dell'indole di tanti, troppi di noi. Quell'abitudine ad arricchire con la fantasia, ad abbellire, ingigantire eccessivamente tutto quanto è ancora ben lontano da noi e, per contrapposto, quella improvvisa carenza che ci coglie — carenza di solidarietà e carenza nella collaborazione di fantasia — di fronte a tutto quanto viene a situarsi a noi vicino, tutto quanto ci tocca direttamente. Infatti l'uggia quasi fisica di tre quarti degli italiani per tutto quanto ci tocca più davvicino — l'ho scritto altra volta — non è se non la impreparazione dell'animo nostro a conservare una simpatia effettiva e costante anche a cose e persone che la vicinanza ed i rapporti diretti rendono difficilmente sublimabili con procedimenti artificiosi di pura astrazione, senza l'ausilio del cuore.

Per concludere, noto che da un anno alla Orson-wellite acuta *è seguita la* Kazanite acuta *ma anche per Elia Kazan, inevitabilmente, si sta avvicinando la controfase. Le prime avvisaglie si sono notate in occasione della sua ultima « prima », a Venezia...*

GIAN FRANCESCO LUZI

Per

UN ACCORDO INTERNAZIONALE SUI FESTIVAL

Oggi si è unanimemente concordi nell'affermare che esiste un problema urgente di riforma dello spirito e dell'organizzazione dei Festival Cinematografici Internazionali. Sembra che la IX Mostra di Venezia abbia convinto i più disattenti, i negatori dell'evidenza, e, perfino, i soliti beneficiari degli errori. Bisogna sperare che le personalità influenti veneziane e romane che quest'anno ancora, nonostante la lezione significativa del '47, si trinceravano dietro una falsa dignità per rifiutare l'idea di un vero contatto tra i comitati realizzatori di tali manifestazioni che mettesse fine ad una situazione anarchica, che credettero di eliminare tutte le difficoltà con l'abilità diplomatica e un calcolo di concessioni che si rivelarono sbagliate perchè troppo evidenti e distruggitrici dell'autorità, si renderanno conto alla fine della ineluttabile necessità di questa riforma.

Questo problema non è di ieri, nè è sorto da due o tre anni. Io personalmente me ne occupo dal 1936 e da quel tempo ne ho sottolineato l'importanza se non pubblicamente almeno a quegli organismi alla cui attenzione il problema s'imponeva. Ora, sciolto da ogni legame e da ogni responsabilità, vorrei esprimermi in proposito con la più totale franchezza, con uno spirito non demolitore ma costruttore, libero di rilevare alcuni fatti spiacevoli, di dare l'allarme di fronte a certe manovre che già si profilano, al solo scopo di indicare come e a quali condizioni possa essere salvaguardata, a parer mio, la bella iniziativa dei confronti periodici fra le opere originali e meritorie dei realizzatori di tutti i centri cinematografici.

Se quest'anno il problema si è mostrato di una particolare gravità « interna » per Venezia, si è invece rivelato meno grave nel suo aspetto generale. Nel 1947, se non contiamo Baden-Baden e Locarno, la cui importanza fu piuttosto locale, tre festivals internazionali si succedettero nell'Europa Occidentale: Bruxelles in giugno, Venezia e Cannes in agosto e in settembre. Cannes apriva nello stesso giorno in cui Venezia chiudeva. E quella fu, certamente, una esagerazione insensata e grave di conseguenze di cui farò cenno più avanti. Quest'anno le Mostre di Bruxelles e Cannes per ragioni tecniche o d'opportunità non hanno avuto luogo. Venezia non ha dovuto far fronte che ad una concorrente: Locarno, la cui importanza e significato si sono singolarmente accresciuti, malgrado certi servilismi ad interessi commerciali. Ma nè Cannes nè Bruxelles rinunciano per l'avvenire all'organizzazione delle manifestazioni. I loro comitati organizzativi si trovano di fronte a delle difficoltà che però non sono capitali e potrebbero essere facilmente superate ed eliminate. Così si è indotti facilmente a pensare che nel 1949 gli inconvenienti provocati dalla molteplicità delle manifestazioni si ripresenteranno. Ancor più gravi se è vero che Londra e Copenaghen progettano a loro volta di essere il centro dell'attenzione del mondo cinematografico e se quel comitato internazionale presieduto da un vecchio diplomatico riuscirà a metter in piedi in una città della Svizzera francese quel festival che riunisca le visioni delle nuove realizzazioni alle esposizioni personali, in cui una scelta giudiziosa di opere retrospettive preceda la presentazione di opere nuove di realizzatori di primo piano, progetto per il quale egli ha già sollecitato il parere di certe personalità del mondo intellettuale del Cinema.

E' ormai dunque più che tempo che un accordo internazionale che regoli il calendario ed il carattere delle manifestazioni internazionali del cinema e riformi il loro statuto, sia trattato e sottoscritto. In mancanza di un tale accordo e di una riforma esse perderanno tutte a poco a poco il loro interesse e anche la loro ragione di essere, per l'impossibilità di cominciare un programma serio, per disprezzo della critica, per stanchezza del pubblico e quindi mancanza di attenzione da parte dei produttori per i quali la moltiplicazione smisurata dei premi e le loro contraddizioni risulteranno distruggitrici del beneficio pubblicitario, il solo incentivo che li anima — non si può negarlo —. Innanzi tutto, quindi, limitare il numero e regolare la periodicità dei grandi festival. Perchè non agire in questo campo come già si fece per le Esposizioni Universali? Queste sono regolate nel tempo e nello spazio. Esse non possono essere organizzate simultaneamente, ma debbono succedersi secondo un ritmo e un carattere ben definito. Questi imperativi accettati dall'unanimità dei paesi sono controllati da una organizzazione internazionale. Dal momento che un'epoca, un luogo, un carattere siano stati decisi in un limite voluto, regole precise giuocano automaticamente a loro vantaggio.

Questo non è che un suggerimento e non ne possono mancare altri più pratici. I mezzi poco importano, soltanto il risultato è importante; ma sarebbe pericoloso che non si arrivasse ad un accordo completo ed immediato. Veramente due tentativi di accordo sono stati fatti. Il primo non è riuscito per una ragione ben chiara: la volontà dei regimi totalitari di conservare per essi il monopolio dell'organizzazione dei festival con l'intento di assicurarsi più facilmente l'uno o l'altro vantaggio propagandistico. Il secondo tentativo non è stato completo e, io penso, reticente e poco sincero.

A questo proposito credo che un po' di storia non sia inutile. Nel 1936, quando a Bruxelles si progettava di riprendere ogni due anni l'iniziativa del primo festival cinematografico del 1935, il Comitato Esecutivo ritenne che non si poteva continuare nel progetto, se non dopo accordi con Venezia. Le ragioni che giustificavano questo atteggiamento erano quelle dei mali che oggi si devono constatare. Il governo condivise questo modo di vedere ed io fui incaricato di redigere e di negoziare un progetto d'accordo. Il testo preparato prevedeva una modificazione nel tempo e il carattere che riconoscesse il primato dell'iniziativa a Venezia, regole comuni di organizzazione in modo che gli eventuali concorrenti non potessero, secondo i loro disegni, far giuocare una dualità tra le due manifestazioni. Fu allora che la Camera Internazionale del Film, rappresentante innanzi tutto degli interessi commerciali ed industriali, decise, sotto la pressione delle delegazioni italiane e tedesca, di riservare il proprio appoggio unicamente a Venezia. Veramente l'esclusiva di questo organismo più teorico che pratico non avrebbe potuto essere un impedimento a passare oltre. Ma gli inconvenienti già citati esistevano.

Venezia, trincerandosi dietro questa decisione si sottrasse continuamente ai negoziati senza peraltro manifestare un espresso rifiuto. Nel 1938 a Venezia si verificò un incidente molto significativo: si formò una coalizione per assicurare ad « Olimpia » di Leni Rielensthal il primo premio anzichè a « Biancaneve » di Disney, mentre gli altri premi principali venivano nella maggioranza divisi fra le opere dei paesi coalizzati. La manovra, fatta senza molta discrezione, fu la più scandalosa che mi fu dato di osservare nel corso di tutti i festival del Cinema ai quali ho assistito. Gli inglesi e gli americani se ne andarono profondamente delusi. La politica avvelenò l'incidente che non fu certamente estraneo alla creazione di Cannes. Nel giugno 1938 quando il Comitato di Bruxelles era deciso a provocare una decisione circa l'accordo o a passar oltre, Cannes era già in via di realizzazione. Una soluzione unitaria s'imponeva più che mai e la nuova situazione poteva in un certo senso facilitarla. Il Comitato di Bruxelles m'incaricò di riprendere la proposta di un accordo generale a Venezia, prima, poi a Cannes. Ma gli avvenimenti internazionali decisero altrimenti e fu la parentesi della guerra.

Alla fine della guerra ci si sforzò di riannodare i fili spezzati. Venezia firmò un « modus vivendi » con Cannes, ma così limitato e pieno di reticenze che non poteva di fatto regolare nulla se non apparentemente.

Dopo Bruxelles Cannes e Venezia 1947 nulla si è fatto, nulla si è tentato che io sappia, sebbene l'atmosfera fosse favorevole, per delle false ragioni di prestigio e di interesse mal comprese. E

oggi più che mai il male mostra la sua gravità, il suo pericolo mortale che Venezia 1948 ha messo indirettamente in luce.

Io trovo che la IX Mostra abbia dato spettacolo di una crisi interna. Uno sguardo alla stampa italiana e straniera permette di misurarne le caratteristiche e l'ampiezza secondo il parere di scrittori per la maggior parte disinteressati e competenti. Io non vorrei dilungare troppo questa nota segnalando qui tutte le critiche a volte già lette; ma non resisto al desiderio di scegliere due stralci di quotidiani veneziani che, scritti, per ragioni evidenti, dopo mature riflessioni e con intento moderatore, sono più che significativi. Nel « Gazzettino » si può leggere: *Su un punto tutti si sono trovati d'accordo: nel denunciare la dannosissima, addirittura mostruosa congerie di film apparsi sullo schermo del Palazzo del Cinema; una buona metà — a dir poco — poteva essere risparmiata; la Mostra avrebbe acquistato in dignità e prestigio...* » « *Ma non addentriamoci, per carità, in discussioni sull'operato della Giuria la quale è già anche troppo gravata dal pondo delle responsabilità che s'è addossate. A Mostra finita ci sia lecito, però, di giudicare privi di ogni serio fondamento i criteri con cui la Giuria della* IX *Mostra è stata formata* ». Dal canto suo « La Gazzetta Veneta » scrive: « *Al momento di partire da Venezia il noto produttore Daryl Zanuk disse:* « *In America* (e *non solo in America*) *un festival cinematografico si comincia ad organizzare sei mesi e non dieci giorni prima* ». *E sull'esattezza di questa affermazione credo nessuno possa sollevare dubbi. Anzitutto la critica principale che tutti concordemente hanno mosso è stata quella della enorme quantità di film presentati, un vero torrente di celluloide. Se questo torrente era molto grosso e tumultuoso dal punto di vista quantitativo, come qualità, invece era assai basso. O il Festival veneziano è, come vuole apparire, una Mostra d'arte cinematografica ed allora non comprendo perchè la commissione esaminatrice abbia accolto opere che con l'Arte non hanno proprio nulla da fare... Secondo grosso errore è stata la giuria: su un punto almeno tutti si sono trovati d'accordo, nella richiesta cioè che il prossimo anno la giuria torni ad essere internazionale* ».

La critica straniera, libera da preoccupazioni di interesse nazionale è stata molto più severa. Dal « Daily Mail » a « Ce Soir » a « Politiken » a « Libre Belgique » dal « New-York Post » a « Dagens Nyheter » dal « Telegraf » a « La Tribune de Genève » l'organizzazione materiale e tecnica, lo spirito, la scelta dei films portati nel programma, la composizione della giuria, le decisioni di questa, le sue motivazioni sono state aspramente fatte a pezzi.

Elsa Maxwell, questa buona vecchia signora che aveva l'aspetto di una portinaia in vacanza e che s'incontrava spesso in compagnia di Orson Welles ha dato prova di una ferocità da bulldog e nel « New-York Post » ha spinto gli Americani a disinteressarsi dei Festivals europei.

Qua e là sono state fatte delle osservazioni di second'ordine come quelle circa la trascuratezza e il disordine di certi servizi ausiliari, (il « Libre Belgique » ha intitolato significativamente uno dei suoi articoli: « *A Venezia sotto il segno della noncuranza* ») l'assenza di collaborazione di certi servizi pubblici, i filobus, la posta e il telegrafo che la domenica chiudevano alle 19, l'assenza di informazioni nel giornale ufficiale. Trascuro le questioni secondarie che hanno tuttavia la loro importanza.

Ma per il resto molte osservazioni disgraziatamente sono fondate e contribuiscono a provocare una spiacevole atmosfera. E' veramente difficile trovare una giustificazione alle deficienze come quelle degli apparecchi da proiezione, ad uno spirito come quello che ha presidiato alla accettazione di numerosi film senza il minimo valore, alla anarchica composizione dei programmi, alle deliberazioni e soprattuto alle decisioni e alle giustificazioni della giuria. L'organizzazione amministrativa e tecnica possono facilmente riprendersi per il futuro. E' senza dubbio una questione di autorità e di credito. Per il resto non c'è che una soluzione: tornare allo spirito dell'iniziativa originale, alla firma dell'accordo che io preconizzai, che servirà questo spirito e col quale si raggiungerà una vera indipendenza, rifiutare certi suggerimenti di infelice commercialismo, suggerimenti che si sono già fatti strada a proposito della formazione della giuria e che trasformerebbero più che mai l'« Esposizione Internazionale d'Arte Cinematografica » — questo è il suo nome! — in una vera « Fiera Commerciale del Cinema ».

L'accordo internazionale oltre che assicurare la disciplina del calendario contribuirebbe ad annichilire ogni pressione da qualunque parte provenga: non si assicura per esempio che se quest'anno la giuria veneziana fu nazionale, ciò fu in seguito ad un editto di Mr. Eric Johnston presidente della M.P.A.A. Gli Americani in effetti sono contrari alla giuria internazionale nella misura che i Russi le sono favorevoli per ragioni ovvie. Cedere agli uni non vuol dire provocare l'esclusione degli altri chè qualsiasi esclusione è da evitarsi. Non sarebbe difficile trovare una soluzione giusta che mettesse ciascuno, in caso di « broncio », in posizione scabrosa.

Le esperienze vissute personalmente durante quattro anni come membro della giuria di Venezia e come Presidente del Comitato Esecutivo di Bruxelles 1935 mi fanno pensare che nessun sistema esperimentato fino ad ora per la costituzione delle giurie sia pienamente valevole. Cannes 1946 commise un errore già registrato a Venezia nel passato. Nel 1947 accentuò un errore notato a Bruxelles. E' Locarno che si avvicina maggiormente al tipo ideale della giuria, ma nel limitare le sue sedute internazionali reprime la propria autorità. La giuria collegiale di delegati o commissari governativi con o senza l'aggiunta di qualche personalità senza responsabilità amministrativa, cioè il sistema che ha prevalso per lungo tempo a Venezia e a Cannes nel 1946 è deplorevole. A seconda dei Paesi, i commissari sono dei funzionari, dei rappresentanti delle associazioni professionali del Cinema, raramente degli autori o dei critici cinematografici. Si vide anche a Venezia nel 1947 un rappresentante del sindacato dei produttori i cui films partecipavano al Premio. Questo fu il caso di Mr. Karol, agente cinematografico del Messico in Europa. Assemblee di tali uomini non parlano — si intende in senso figurato — la stessa lingua ed ognuno di essi ha innanzi tutto interessi nazionali e responsabilità amministrative da difendere.

Uno discorre di commercio, l'altro di propaganda, un terzo di politica, un quarto, forse, d'arte cinematografica. In tal maniera è molto facile che siano trascinati a strani compromessi o a combinazioni come quella del 1938 a Venezia che ho già detto. Il sistema della giuria nazionale di Bruxelles 1947 e di Venezia 1948 composta da critici e personalità del mondo artistico notoriamente chiuse alle originalità tecniche ed estetiche dei film è pur esso poco simpatico, per due motivi diversi: la restrizione ad un gruppo limitato, di una stessa tendenza etnica e il pericolo di influenze e di giudizi basati su criteri stranieri che intacchino la vera particolare espressione del film.

La giuria che a parer mio potrebbe dare le maggiori garanzie sarebbe un assemblea poco numerosa — al massimo una quindicina di persone — che non contasse nel suo raggruppamento, a parte alcune eccezioni di scrittori pittori musicisti che abbiano dimostrato un particolare interesse per il Cinema, che registi, sceneggiatori, tecnici (la tecnica non comanda ancora un poco l'estetica) che non avessero alcun interesse in gioco nella competizione, dei critici, degli storici, dei teorici di provenienza e di autorità internazionale incontestabile, se possibile scelti in accordo con un organismo intellettuale internazionale: per esempio un'Accademia del Cinema da formare. Esigendo la loro presenza dalla prima all'ultima proiezione al pubblico, fornendoli di tutti quegli elementi della sceneggiatura e del dialogo utili ad un onesto giudizio, fornendo loro un regolamento per le deliberazioni chiaro e preciso, i membri di una tale giuria potrebbero giungere ad una opinione del film di cui sarebbe poco facile attaccare la competenza, la serietà e l'imparzialità, opinione che corrisponderebbe veramente allo scopo che affermano voler raggiungere i Comitati d'organizzazione dei Festivals. E' inutile dire che i films ammessi alla competizione dovrebbero in precedenza essere passati attraverso il vaglio di una commissione che potrebbe essere nazionale e il cui compito sarebbe facile perchè non si tratterebbe che controllare un livello minimo di valore.

Quanto ai prezzi essi dovrebbero essere limitati e non dar luogo ai compromessi dell'ultimo momento. Riformati secondo principi nuovi (la forma può prendere aspetti diversi) i Festivals del Cinema potrebbero con fiducia affrontare l'avvenire e le loro Mostre assumerebbero per il pubblico, la cui cultura cinematografica contribuirebbero a raffinare, e per gli autori con qualche ambizione, un carattere di autorità e di interesse incontrastabile. Ed il resto, tutto il resto verrebbe in seguito.

CARL VINCENT

IL CINEMA ITALIANO RICOMINCIA DA VENEZIA

L'anno 1947 non era stato molto fruttuoso per il cinematografo italiano: due sole opere raggiungevano un livello di feconda validità: *Caccia tragica* di Giuseppe De Santis e *Gioventù perduta* di Pietro Germi (cui si poteva aggiungere, grazie a certe virtù specifiche, *Il delitto di Giovanni Episcopo* di Alberto Lattuada).

Ma tali opere, mentre apparivano ancora concepite, se pur in diverso modo, nell'ambito del realismo cronistico, del « fait divers », denunciavano come tale realismo avesse ormai compiuto il proprio cammino e dato i frutti che da esso era lecito attendersi. Si compieva, cioè, la seconda fase del così detto neo-realismo italiano: la prima, quella, per intendersi, di Rossellini, legata ad una cronaca più immediata ed autentica, la seconda, quella del « *Bandito* » e di esempi consimili, volta a « ricostruire » una cronaca, che, come tale, non consente tuttavia alcun distacco. A meno di non possedere la superiore intuizione umana di De Sica: nel qual caso nasce *Sciuscià*.

E' ovvio che non si parla di fasi in senso strettamente temporale: chè esse si intersecano di continuo, la prima proseguendo oltre lo sbocciare della seconda. La parola « fine » alla quale almeno per quanto concerne possibilità di fertile sviluppo — mi sembra l'abbia posta uno dei films presentati a Venezia: *Senza pietà* di Alberto Lattuada, dove questa cronaca ideale, programmaticamente « nera », appare ormai scaduta a luogo comune. Mancato agli autori del soggetto e della sceneggiatura (Fellini e Pinelli, su di un'idea di Margadonna, collaboratore Lattuada stesso) il coraggio per una più aperta polemica fondata sull'abbattimento delle barriere razziali, è rimasto il crudo fatto di cronaca, risolto in termini di convenzione e dominato da una generica idea di fraternità. Quello che riscatta il film è la costruzione del racconto, la sicurezza del fraseggiare: sotto questo aspetto *Senza pietà* è l'opera più compiuta che Lattuada abbia realizzato. Certi brani, come quello iniziale (il salvataggio del negro sul treno) e quello finale (l'uccisione della ragazza e la corsa folle del camion verso il precipizio) sono di una precisione lucida e calzante. Inoltre il paesaggio è visto sempre in esatto rapporto rispetto ai personaggi. Ma il solo fatto che si possa e debba parlare come « in astratto » della solidità narrativa del film implica la affermazione anticipata dianzi: secondo cui, cioè, *Senza pietà* concluderebbe in pura perizia di racconto un ciclo espressivo, la cui materia appare ormai esaurita.

Un'opinione del genere non è contradetta da *Fuga in Francia*, un'opera, che, come la precedente, andrà rivalutata rispetto al giudizio datone dai più in occasione della proiezione veneziana: qui il fatto di cronaca è servito utilmente a Soldati per cavarsi fuori (speriamo definitivamente) dal vicolo cieco del calligrafismo ottocentistico. Gli è accaduto peraltro di incorrere in certo (a lui caro) colorismo regionale piemontese, già saggiato, in diverso senso, nel *Travet*. Ma il guaio più grave del film non consiste in questo: consiste nell'incredibile ingenuità con cui Soldati, Musso e Flaiano hanno sceneggiato un soggetto che offriva qualche non disprezzabile possibilità emotiva: la fuga in Francia di un criminale di guerra. Così anche i passaggi più felici di una regia non corrente sono stati introdotti attraverso situazioni mal giustificate in sede di sceneggiatura. Ad esempio, la scena dell'identificazione è sostenuta da un impeccabile contrappunto visivo-sonoro: uno dei fuggiaschi sta suonando la fisarmonica e accompagnando con il canto un motivo popolare napoletano, quando scopre un giornale con la fotografia del criminale, compagno casuale di fuga, il quale viene così da lui identificato. Un riso strano illumina allora il volto del giovane, mentre egli continua più vibrato il canto, cui l'assassino, preso dal primo terrore, si unisce cercando di mascherare la propria inquietudine. Qui il giuoco dei piani, nel montaggio, ha una funzione drammatica di prim'ordine, che il suono e il canto sottolineano puntualmente. Ma una simile soluzione è resa possibile soltanto dall'incredibile presenza, nella casermetta sperduta in mezzo alle Alpi, di una copia del più recente « Crimen ».

Anni difficili presenta un caso un po' diverso: esso si proponeva di trasferire la cronaca in satira. Ma si tratta di un'eccellente occasione perduta. Il lungo racconto di Vitaliano Brancati poteva effettivamente offrire materia per un film gustosamente coraggioso. Ma bisognava osare, bisognava fare il film nello stile di Brancati, del Brancati non dico di quel racconto,ma addirittura di *Don Giovanni in Sicilia*. Bisognava cioè trovare l'equivalente cinematografico di uno stile acceso, esasperato, fantasioso. Bisognava fare dei personaggi enormi pupazzi caricaturali, proiettarli come su di uno specchio deformatore. In realtà, il coraggio del film è tutto verbale, il tono narrativo è quasi sempre trito, dimesso, sciatto. Affidare un'opera come questa a un regista onesto, ma mediocre, come Zampa, era destinarla in partenza al fallimento. D'altro canto, agli sceneggiatori (tra i quali, oltre a Brancati, erano un Amidei, un Fulchignoni) è mancata la forza di sintesi: la vicenda è stata diluita e resa ipertrofica, allentandone così la forza di concentrazione e costringendola a pericolosi sbandamenti di tono, or grottesco or patetico. L'ambientazione oscilla inoltre ad ogni istante, tendendo a forzare i limiti di un colorito regionalismo.

L'amore di Roberto Rossellini è la viva dimostrazione di come quella che abbiamo definito « prima fase » debba considerarsi conclusa. Il primo tentativo di Rossellini verso nuovi modi è apparso alquanto ibrido, risultando di due episodi, che soltanto la retorica di un titolo può arbitrariamente legare insieme. Cercare nel primo di essi, *La voce umana*, traduzione pedissequa in immagini del monologo di Cocteau, espressioni specificamente cinematografiche sarebbe fatica sprecata. L'obiettivo si avvicina o si allontana dalla protagonista (la onnipresente e lodevolisima Magnani) senza una precisa necessità.

Nel *Miracolo*, storia di una demente che crede di dover mettere al mondo il Salvatore, dovuta a Fellini, Rossellini si è trovato a disporre di materia e di ambiente (la costa amalfitana) più suoi e, se non sempre, talvolta ha potuto conseguire soluzioni di suggestiva natura visiva.

L'incontro della donna con il pastore da cui si fa possedere credendolo San Giuseppe è pieno di goffaggine e rischia di cadere nel grottesco, ma certi aspetti dell'esistenza di quella derelitta creatura, i suoi rapporti con un altro deficiente, che le fa i dispetti, disperdendole i suoi poveri beni, sono visti da Rossellini con originalità e con la sua migliore, scarna autenticità. Il finale, poi, con l'ascesa della donna, presa dalle doglie su per la costa, fino alla chiesa, nella cui cella campanaria va a partorire, è sostenuto da un ritmo, da un rigore austero di immagini.

Il segno di un'evasione dalle barriere del realismo cronistico o nero si è avuto per un verso da *Sotto il sole di Roma*, per l'altro da *La terra trema*.

Si tratta di due vie ben diverse, ma, mi sembra, egualmente feconde. Più limitata, s'intende, quella del film di Castellani, aneddotico, legato all'episodio. Ma sostenuto da una sincerità evidente, anche se la pur ammirevole sceneggiatura (Castellani, Amidei, Margadonna, Cecchi, Tozzi), tendendo ad inzepparsi, ha condotto il regista a pericolosi scivoloni verso una drammaticità patetica un po' corrente. L'esistenza di questa scapicollante comunità di svegli giovanotti, in una Roma prebellica, bellica e postbellica vista con notevole freschezza, ha offerto agio ad un'invenzione fertile e immediata di distendersi nel piacere di un racconto originale, gustoso e guidato da una tutt'altro che irrilevante capacità di intuizione psicologica. Ma quello che più ho trovato sorprendente e che va a tutto attivo del regista è la scioltezza di un narrare così estroso e di prima mano da far dimenticare, sul momento, allo spettatore anche smaliziato ogni preoccupazione di linguaggio. Si riesce soltanto, guardando, a godere di una felicità narrativa inconsueta: il che, di fronte ai

frequenti cinischiatori sul vuoto, mi sembra un ragguardevole beneficio. Da quanto ho detto credo risulti come qui il realismo non sia che un punto di partenza, riscattato in quanto ha di grezzo da questa agile libertà di fantasia, che pur parte dal quotidiano.

In Visconti, invece, il realismo si trasfigura in lirica o, addirittura, in epica. L'opera è di importanza inconsueta e meriterebbe un discorso a parte. Qui il dato quotidiano dell'esistenza grama del pescatore siciliano è registrato da un occhio cinematografico che vuol essere obiettivo e che pur, implicitamente, giudica e condanna (nè le intrusioni troppo scopertamente polemiche appartengono alla vena più felice di Visconti). Queste pagine di vita vengono colte istante per istante e allineate nella loro spoglia e pur eloquente diuturnità. Qui sta la caratteristica e, a mio avviso, il limite del film. I cui precedenti sono, è evidente, Eisenstein (si veda quella risata che si propaga, quei volti in primo piano che si succedono), da un lato, Flaherty (il rapporto tra l'uomo e la natura) dall'altro. Solo che il lavoro senza sceneggiatura prefissata non impedisce a Eisenstein come a Flaherty di dare al film un disegno, una unità, di fargli compiere una parabola, pur tra gli inevitabili (in Eisenstein) scompensi, precisa. Visconti invece mi sembra non abbia fatto uso di quell'indispensabile strumento del creatore che è la scelta. Baldini dice che l'arte dello scrittore è più quella del cavare che quella del mettere. Il principio può valere anche al cinema. Visconti ha messo più che non cavato. Perciò io amo considerare il suo *La terra trema*, piuttosto che come un film, come una proposta per un film. E' evidente che qui del fattore, essenziale nel cinema, del montaggio non è stato tenuto conto abbastanza. *La terra trema* avrà tutto da guadagnare da una rielaborazione in sede di montaggio, dove si scelga, si elimini, si coordini, si dia consequenzialità drammatica a questo splendido materiale allineato. Il quale raggiunge, attraverso una precisa intuizione del mondo animato e inanimato, attraverso un linguaggio espressivo così voluttamente disadorno da destare perfino un certo sospetto, un clima di emozione specificamente visiva (prescindiamo dal fastidioso commento parlato) quale di rado lo schermo offre. Talvolta, poi, come in quelle immagini nere sul grigio del cielo torbido — delle donne che aspettano gli uomini non restituiti dal mare *amaro*, l'accento, come dicevo, sale e diventa epico.

Realismo come epica del quotidiano: la strada di Visconti è certo la più importante tra tutte.

GIULIO CESARE CASTELLO

APPUNTI

DAL "KID"

Charlot è uno dei pochi che guarda in macchina con uno scopo ben preciso: comunica direttamente con lo spettatore fissandolo negli occhi dallo schermo. Chiede una solidarietà e una comprensione che gli altri attori non osano neppure sfiorare, tutti presi come sono dal giuoco interno dell'inquadratura, dalla finzione della vicenda.

Charlot invece recita a soggetto, pone delle pause all'azione quando crede più opportuno e in queste pause dice tutto a chi lo sta guardando dal buio: o ti getta uno sguardo triste e sconsolato senza fare nessun altro cenno, e il suo dolore diventa tuo, o nei momenti allegri ti strizza l'occhio e ti porge la sua gioia. Si diventa amici di famiglia.

E tutti noi sentiamo di conoscere personalmente Charlot.

DA "MARIA CANDELARIA"

Veramente bella la fotografia del film: il ricordo di Eisenstein si fa più idillico, ma il sole accecante, la polvere, i muri calcinati di bianco, e tutto il luccichio del fiume tra i fiori, gli alberi e le nuvole candide restano integralmente messicani. Specialmente per quel senso mistico e primigenio che riescono ancora ad avere le luci, le fiamme, le oscurità coloratissime delle notti.

Certo, nell'edizione originale, a non capire una parola del parlato il film di Fernandez poteva agevolmente tradire l'immaginazione e riuscire convincente: ma il soggetto rovina tutto. Rimane sola e isolata l'immagine visiva.

DAL "DIECI ANNI"

Caro Campassi, ho letto il primo volume della tua storia «Dieci anni di cinema francese»: ti ringrazio. Non so dir altro. La tua storia è anche la mia, è un pezzo della nostra vita. Vedi: ci ricordiamo ancora bene i film muti, rammentiamo «Ombre bianche» «Il cantante pazzo» e le cabine di proiezione allargate con mezzi di fortuna per le macchine sonore, ma «Pepè le Moko» è stato un sipario che si alzava per noi dietro allo schermo bianco; e abbiamo scoperte tante cose allora, fin troppe; tutte quelle cose che restano ancora in noi con tutta la loro immensa ingenuità giovane.

Il film francese è stato il filone affiorante di tutto il cinema, un nostro primo amore: un incontro sincero che non scorderemo mai. Il tuo libro limpido e chiaro l'ho letto d'un fiato: un racconto vissuto in cui le immagini ritornano precise e concrete nella memoria.

DAL "DIES IRAE"

Dreyer è sempre stato uno dei registi più isolati nella cronaca del cinema europeo, una personalità misteriosa e avvolta nella nebbia nordica come gli ambienti e l'atmosfera delle sue opere.

La «Giovanna d'arco» e il «Vampiro» avevano in fondo creato una barriera ideale di fronte all'autore: e quel carattere misterioso e macabro, d'una fantasia mistica e medioevale, lo aveva a torto collocato su un piedestallo persin troppo lontano da interessi immediati, confuso in un mito troppo accentuato e invadente. Su Dreyer c'era sempre poco da discutere e da parlare: era lui, nulla di più, nulla di meno; un giuoco troppo riuscito e inavvicinabile: senza trucco o con un trucco perfetto che non permetteva di essere smontato, di essere visto dentro. In definitiva Dreyer stesso era fuori del tempo per noi, e «pensavamo a lui come si pensa a un morto».

Per tutto questo l'attesa e la scoperta d'un «Dies Irae» portavano un carico di trepidazione, di incertezza: con «Dies Irae» la personalità di Dreyer si sarebbe definita in luce, esposta, dichiarata; questo era certo. Ed era una cosa che non faceva completamente piacere: si temeva che l'idolo si rivelasse, che la suggestione fosse finita, che la formula non reggesse al presente, all'oggi.

Nulla del genere: «Dies Irae» è un'affermazione completa che dimostra come il regista danese sia uno dei pochissimi grandi nomi del cinema che continui a procedere sulla sua strada con immutato valore. Si temeva di scoprire lati deboli: invece ha progredito ancora. La parabola continua in alto.

Il suo schema di ossessione funebre e di superstizione medioevale si è rivelato in pieno per quanto voleva: cioè soltanto un mezzo particolare e personale, nulla di più. Ma con una sostanza rinnovata, ben viva, mordente, compiuta.

BALDO BANDINI

PER IL DOCUMENTARIO

Una distinzione corrente, della cui legittimità si deve subito gravemente dubitare, vuole che al documentario siano riservati soggetti puramente illustrativi e privi di valore drammatico e che invece il film normale si debba valere di soggetti romanzeschi e costruiti. Da una parte si pretende dal documentario una divagazione su cose rigorosamente reali, dall'altra si chiede che il lungometraggio sia ben architettato, girato in ambienti più o meno costruiti e secondo canoni spettacolari da osservarsi rigorosamente. Tale divisione in tipi risponde forse ad un'esigenza delle masse (la quale del resto non è che frutto di una lunga abitudine imposta una volta e poi sempre accettata) ma è tutt'altro che giustificata da un punto di vista estetico. Come non ci può essere in letteratura un rigoroso divario tra racconto e romanzo e neppure fra prosa descrittiva o prosa narrativa, così non si può operare una distinzione troppo netta tra film documentario e film drammatico: si può lasciare solo che se ne servano i noleggiatori di pellicole e gli esercenti di sale. Un regista vero si deve invece ribellare contro tale consuetudinaria divisione che tende ad incanalare la sua libertà e la sua fantasia. In un film ch'egli immagini, la bellezza di un bianco volo di colombi che passi radendo una collina potrà avere un intenso valore drammatico. Come nella lirica di Leopardi è continua la fusione del sentimento del poeta con le «vaghe stelle dell'Orsa», col vento che viene «recando il suon dell'ora dalla torre del borgo» e con mille altre voci esterne che acquistano un profondo significato poetico entrando nella dolorosa e commossa meditazione, così i momenti più intensi di un dramma cinematografico possono essere creati con niente, col vento sull'erba in controluce, con un suono improvviso di campane familiari: allora il documento diventa dramma, porta a quei culmini drammatici, a quelle sospensioni poetiche che sono la vita del cinema.

Ma la mentalità convenzionale e *routinière* non si cura di queste sottigliezze e continua a fabbricare i colossi ultradrammatici e i documentari su Palazzo Venezia.

Eppure se si impiega una non grande quantità d'intelligenza si vede subito che non vi può essere un confine vero tra la realtà osservata (il documentario) e il dramma inventato (il film). Appare evidente che la materia documentaria riceve la sua verità e la sua potenza di commozione sullo spettatore solo dalla forza emozionale con la quale l'autore la presenta, forza la quale non è inalta nella materia stessa ma nella mente che la pensa e la rivela. Mentre dal lato opposto non è difficile convincersi che il dramma evita la convenzionalità e l'arbitrio sopratutto se affonda nella verità psicologica delle situazioni e dei caratteri, nell'autenticità dell'illuminazione e dell'ambiente, infine se evoca la realtà, o meglio se è abbastanza reale da non farcela tornare in mente per paragonarla al film stesso, e con effetti disastrosi. Così dunque il documentario e il film non sono due campi diversi e staccati ma due categorie assai vicine che differiscono per la diversa dosatura dei componenti, non per l'eterogeneità di questi. Ciò che fa bello un documentario è poco diverso da ciò che fa bello un film: anzi documentario e film traggono forte giovamento dall'attingere l'uno dall'altro ciò che li fa migliori. La storia del cinema è lì per insegnarci. Film spettacolari come *Lampi sul Messico*, *Tempeste nell'Asia*, *L'uomo di Aran*, *Quatorze juillet*, traggono la loro bellezza dalla presenza dell'ambiente, di una precisa realtà di sfondo, sia essa il Messico, il Tibet, l'isola di Aran o Montmartre.

Anche il cinema italiano nacque veramente quando con *Sole* e *Rotaie* cominciò a nutrirsi di una realtà semplice e a descrivere ambienti precisi come la palude o classi sociali determinate come la piccola borghesia.

Su questi motivi poi il regista esercita la sua poesia, ma la poesia cinematografica ha quasi sempre bisogno di una *materia* ben serrata e consistente. Uno sfondo ci vuole, un ambiente è necessario: sieno i negri di *Alleluiah* e i coltivatori di *Nostro Pane quotidiano*, i dublinesi del *Traditore* o gli abitanti di *Aran*. E può essere segno di originalità di ispirazione per un regista amare in prevalenza un certo ambiente o un certo genere di soggetti (Flaherty i paesi esotici, Clair Parigi). Le opere che prescindono da questa necessità dello sfondo, o possiedono virtù eccezionali come quelle di Chaplin, o cadono spesso in un che di indeterminato e di insufficiente. La natura e la realtà sorreggono sempre molto un artista cinematografico che vi si affida, quando addirittura non lo creano tale (come avvenne per il mestierante De Baroncelli, così sensibile autore di alcune felici inquadrature pittoriche di *Pêcheurs d'Islande*). (1).

Ma abbiamo fatto questo discorso generale per venire a parlare del documentario. Ci premeva sopratutto affermare che finchè esso rimane puramente espositivo e didattico, senza entrare nel vivo dell'ambiente e dell'argomento che descrive, può avere tutt'al più il valore di una chiara lezione: cosa che certuni possono stimare sufficiente ed essenziale, mentre invece non è che secondaria; perchè quando si ha in mano un mezzo che può prestarsi alla creazione di valori artistici, il conseguimento di valori interessanti ma extraartistici è un venir meno alla nobiltà del mezzo di cui si dispone.

In ogni modo dei chiari didatti e dei mestieranti intelligenti si limitino pure a lavorare come vogliono, ma non pretendano di addittare le loro mete parziali come le vere e tengano presente che essendo il cinema un'arte (e semmai si può dissentire solo sul maggiore e minore fattore di artisticità che è in esso rispetto alle arti maggiori) adempiono al loro dovere verso il cinema solo coloro che hanno creato opere artistiche. Generalmente, nel linguaggio del commercio e della finanza si chiama «documentario d'arte» un documentario a contenuto pittorico, architettonico, eccetera. Ora appare perfino inutile avvertire che un film del genere può essere anche artistico ma non lo è necessariamente, anzi... invece ha più probabilità d'arrivare all'arte un cortometraggio girato per esempio sulle rive di un fiume, dove si vedano solo uomini abbracciati a pescare o a far remi e coppie a far l'amore. Si diviene persino banali ripetendo la vecchia verità che il cinema

MERCOLEDI'.

L'Incom ci mostra gli intellettuali a Wroclaw, quel Falaiev che ha tacciato di iene e sciacalli Eliot e O'Neil, il nostro bel giovane Renato Guttuso detto anche il tribuno illustrato. La gente intorno a me si annoia, ma ecco fortunatamente la prima partita di campionato.

GIOVEDI'.

Ben Hecht ha sceneggiato quella porcheria del Cigno Nero. *Speriamo che i dollari così male acquistati li abbia dati in elemosina agli ebrei poveri. Pur che non siano finiti in pulbittole per il povero Bernardotte.*

VENERDI'.

Pagine desolate come quelle del Werther o lirica amara come quella di Leopardi il Cinema ci può dare? Qualcosa qua e là nel passato; ma oggi? Dopo Anime ferite *quanto speriamo in te, Dmitrik!*

SABATO.

Di Crossfire *si parlò sui giornali, ma* Anime ferite, *giunto primo, passò in silenzio. Ora si parla di* neo-realismo americano, *di* problema dei reduci, *di* scottante attualità. *Per noi Dmitrik è un romantico e certe sue pagine ingenue, dolci, ci sono tanto care!*

raggiunge la sua artisticità attingendo i valori poetici — umani e formali — attraverso i suoi tipici mezzi d'espressione, ma è una cosa che giova ripetere e ripetere con la speranza che giunga sotto gli occhi dei legislatori o dei protettori di quest'arte, giunti all'ambiente cinematografico da quello della politica e della burocrazia. Certo la lodevole preoccupazione di costoro è quella di educare il pubblico e siamo d'accordo con loro nel ritenere che possa essere magari utile mostrare la camera di Keats o le sale di Palazzo Venezia, ma un simile genere di didattica, oltre a lasciare freddo il pubblico, non giova che assai poco alla cultura, e in ogni modo può istillare una cultura aneddotica, informativa, tutt'altro che profonda. Invece potrebbe essere un mezzo assai più radicale di educazione umana ed artistica quello di nutrire una vasta curiosità sulle cose del mondo, dei costumi dei popoli alla vita delle città, ma non dal lato esecutivo e tecnico (come si fabbricano i chiodi, eccetera, cosa che a nessuno importa) ma dal lato generale che è umano ed artistico insieme. Il pubblico probabilmente non avvertirebbe che in meglio il cambiamento, perchè un buon regista di documentari come ve ne possono essere in Italia, lasciato libero è capace di fare un film, oltretutto, interessante per lo spettatore. E se in questo si vuol trascurare il gradimento del pubblico, almeno non si trascuri quello dell'artista: *la legislazione che tutela un'attività artistica dovrebbe sempre mirare principalmente ad assicurare all'artista, nella società in cui vive, la massima libertà d'espressione e di ispirazione, perchè questo è il modo principale di tutelare l'arte.*

Ma come dovrebb'essere questo documentario migliore? chiederanno. Le definizioni sono sempre troppo ristrette, sfugge sempre loro qualcosa. Perciò probabilmente tutto ciò che si può dire è che il miglior documentario è quello in cui il regista o creatore ha sviluppato le sue idee, ha espresso la sua sensibilità in cospetto di certi argomenti, e l'ha fatto in maniera del tutto libera e geniale, al di fuori di qualsiasi vincolo (escluso, s'intende, quello del ridotto metraggio). Naturalmente tale libertà porterà come conseguenza anche l'abolizione della divisione preconcetta tra documentario e film spettacolare: un regista, trovandosi davanti ad un paesaggio o ad un ambiente da descrivere, potrà trovar necessario scegliere sul posto due o tre attori improvvisati e farli agire al centro della breve vicenda, se questa drammatizzazione sarà utile per suggerire il senso dell'ambiente, per raffigurare con verità la natura del luogo o degli uomini. Ad esempio l'episodio napoletano di *Paisà* potrebbe essere benissimo un documentario, se gli si potessero togliere i riferimenti troppo precisi a certe vicende storiche dell'occupazione. Degli uomini abitanti nei porti, nelle capanne, sulle montagne, in qualsiasi punto della terra, si potrebbe ritrarre la vita, non come si è quasi sempre fatto finora, cioè cogliendo solo gli aspetti pittoreschi e folcloristici, ma entrando nel vivo di quella vita, facendo affiorare gli elementi di gioia, di fatica, di speranza ch'essa comporta. Quanti soggetti il cineasta intelligente, il vero artista, potrebbe scoprire! Tutto quello che gli cade sotto gli occhi potrebbe essere un soggetto, perchè dappertutto ci sono gli elementi di un dramma: tutto sta nel saper percepire la presenza di questo dramma latente e nel saperlo ritrarre artisticamente. Ciò che potrebbe diventare per certuni anche un argomento di polemica sociale e politica, per un artista vero rimarrebbe semplicemente un elemento di constatazione poetica ed umana, la sua scoperta degli uomini e delle cose.

Se in Italia si potesse lavorare così, il pubblico s'interesserebbe assai più che ora non faccia al cortometraggio. E inoltre i nostri giovani registi potrebbero lavorare in piena libertà e prepararsi al lungometraggio; mentre ora, dopo aver fotografato e montato alcune inquadrature di pitture e di edifici, hanno fatto assai poco per avvicinarsi al cinema spettacolare, il quale poi li trova ancora impacciati. Entrerebbero nel cinema italiano fermenti vivi tratti da un contatto con la realtà continuo, profondo e non letterario, come invece letteraria, cioè voluta e sovrapposta, è spesso la volontà del regista di films realisti: anche lì, nonostante il programma, spesso la maniera si sostituisce alla verità.

Il documentario è la migliore scuola per evitare la falsità, per abituarsi ad entrare gradualmente nella realtà. Ma se un documentarista non apprenderà durante il suo lavoro a muovere gli attori in un principio di dramma, di dramma però autentico e sofferto, scoperto nel luogo e non imposto, quando poi farà un film a soggetto, messo davanti ad attori veri e propri e con un dramma ben più complesso da svolgere, sarà portato a seguire piuttosto le linee convenzionali di un mestiere (e di un mestiere tuttora da apprendere) che quelle di una verità da lui ignorata, nella peggiore via lo spingerà anche il gioco sempre un po' falso degli attori professionisti che, se non saputo dominare da una mente profonda, è destinato a prendere più o meno la mano, o comunque a restare una materia non sofferta dal regista e non elaborata in vista di un'unità poetica e drammatica. Inoltre il documentario può essere una scuola di serietà e di modestia: prima di girare, ad esempio, scene dei bassifondi napoletani, il regista si farà naturalmente una idea del soggetto, studierà sul vivo gli usi e i caratteri, e se giungerà ad esprimersi lo farà in virtù di questa preliminare penetrazione: ammaestrato così, come potrà poi, se artista serio, prendersi la responsabilità di girare un dramma impostato su sentimenti comuni, privo di un substrato di osservazione e di verità? Sentirà la necessità di quella comprensione avanti di prendersi la responsabilità della creazione, e se accetterà l'incarico sarà solo sentendosi spiritualmente maturo al film, come si era sentito dopo aver meditato davanti alle strade di Napoli. Altrimenti penserà e penserà finchè sarà riuscito a metter su un soggetto suo, dove si troverà a completo suo agio: che è la condizione migliore per la riuscita di un film ed anche perchè un regista si crei una personalità. Si cominci con l'imparare osservando le strade di Napoli e, se del senso della vita si è ancora digiuni, non si pretenda d'esprimere i complessi sentimenti umani. Pabst riesce a non esser falso, ma è Pabst. E se poi per tutta la vita non si oltrepassa la comprensione della bellezza di una pozzanghera dopo il temporale, si resti sempre a ritrarre pozzanghere: quando si ha un tenue filo di lirica non lo si contamini in un poema eroico: e si lasci quest'ultimo ad un Tasso o ad un Ariosto. Qualcosa del genere avviene (scusate il paragone) nelle corse ciclistiche: un principiante può avere la tessera di dilettante e correre su circa 150 km.: se diventa un campione di queste corse, allora qualche casa lo scritturerà per portarlo sui 300 km. delle corse professionistiche, non prima.

Nei casi migliori il cortometraggio dovrebbe venire a differire dal film normale solo in certi aspetti: necessaria conseguenza del

---

DOMENICA.

Invece di far della rettorica sulla pelle della povera gente, qualcuno di questi registi di sinistra (ragazzi di sicuro ingegno, ma vissuti in Via Veneto fra Zecca e il libraio Rossetti) incapaci di vedere i contadini senza pensare a Vidor o a Pudowkin non potrebbe ficcar gli occhi in quella spazzatura dorata che si bea di fuoriserie e di droghette per finire qualche volta nel crime passionel? *Documentandosi, s'intende, non lavorando di maniera come fece Vergano nel* Sole sorge ancora.

LUNEDI'.

Pian piano, dopo il primo disorientamento e cattivo in bocca, ci si accorge che Monsieur Verdoux *è un film formidabile, il più importante di questi anni. Già con* Luci della città e Tempi Moderni *si cominciò col fare riserve; e si finì per sbalordirsi d'averle fatte. Chaplin è ancora l'uomo più grande del cinema: inutile chiedergli la poesia giovanile del* Kid, *se quel che ci può dare oggi è amara prosa e secca « con tosco ».*

MARTEDI'

Ho letto che per la Giovanna d'Arco *di Fleming sono stati spesi quasi sette milioni di dollari, cioè circa tre miliardi e mezzo di lire. Approverà tale spesa il Gr. Uff. Brusadelli?*

MERCOLEDI'

Perchè Hitchock si ostina coi giallo-psicologici? *Non che io ce l'abbia con questo genere di films, ma quando come in* Spellbound *il giallo non ci impressiona e le lunghe lezioni di psicanalisi (povero Freud) sono di una costante grigia monotonia, cosa rimane? La magnifica Ingrid, sì, e solo per lei riusciamo a sopportare le due ore dello spettacolo.*

GIOVEDI'

Un film che fosse cinema e melodramma, come Amleto *è cinema e teatro nella riduzione di Olivier. E si dovrebbe fare noi italiani, coraggiosamente.*

*

ridotto metraggio. Ad esempio non potrebbe far nascere e portare a fine una vicenda privata, un dramma individuale: gliene mancherebbe lo spazio; ma potrebbe e dovrebbe almeno mostrare la lotta dell'uomo contro l'ambiente, le modifiche ch'egli subisce in conseguenza delle condizioni geografiche, etnografiche e sociali: come per esempio hanno fatto Flaherty e, a quanto dicono gli storici, Epstein di *Finis terrae*. Non dovrebbe neppure trascurare la realtà sociale: come dovrebbero sfuggire ad un attento regista certi sguardi di odio o di stanchezza degli operai al lavoro in una fabbrica, certi atteggiamenti del padrone? Tutto ciò non già per servire a una polemica politica (l'artista in quanto tale serve sempre se stesso e mai un'ideologia) ma semplicemente per uno scrupolo artistico di verità. Nel documentario potrebbero trovar posto notazioni ironiche o patetiche o di condanna: basterebbe saperle vedere e fermarle sulla pellicola. Vi immaginate quale ricchezza di soggetti si offrirebbe ad una scuola cinematografica che volesse realizzare dei cortometraggi nei quali la realtà fosse una meta e non un pretesto? Che bei films si potrebbero girare se si intendesse la parola « documentario » nel suo senso più vero e più lato, di « film che ritrae principalmente il contatto tra gli uomini e l'ambiente? » Ma purtroppo agli uomini non si guarda affatto e si lascia che i lungometraggi ce ne diano immagini generiche e false; l'ambiente poi lo si fotografa in inquadrature abbastanza ben fatte, e si crede d'essere a posto.

Non si intende però che si debba rinunciare alla realizzazione di films turistici e architettonici o geografici su località illustri: ogni argomento è più o meno buono qualora lo si affronti decisamente con l'intenzione di penetrarlo e di trarne tutto ciò che è capace di colpire veramente. Ma se si va in una città credendosi costretti ad includere necessariamente i quattro o cinque edifici principali, i migliori quadri della pinacoteca civica, o lo storico edificio dove nacque il più illustre figlio della città, si esclude subito la possibilità di restare impressionati da ciò che v'è di più inedito e di più segreto, quindi di più bello. Nessuno, neanche un intellettuale, visitando una città ammira esclusivamente un celebre quadro, un celebre edificio, un relitto storico, ma anche la tinta particolare del cielo, la bellezza della vegetazione sulle colline intorno, la novità del dialetto, la gente simpatica che lo abita, e perfino il tipo della bellezza femminile. Ci si ferma a guardare certe botteghe, certi vicoli, si resta colpiti dal suono profondo di antiche campane e spesso commossi dal contrasto tra il passato storico e leggendario relegato in alcuni monumenti e la vita confusionaria che vi si agita intorno. Come pretendere allora che il pubblico debba nel film vedere della città solo qualche frammento da noi stimato più importante solo perchè menzionato nei manuali di storia dell'arte? Occorrerebbe invece cercare di rendere l'atmosfera stessa della città, la luce dei suoi tramonti, l'animazione alle varie ore del giorno, il carattere della popolazione nelle sue minute manifestazioni; e sarebbero pochi quei dieci minuti che di solito si riempiono alla meglio.

Il documentario dovrebbe diventare un mezzo d'espressione, uno strumento di racconto, una sorgente d'emozione, non già un seguito di illustrazioni. Cosa che a poco a poco dovrebbero comprendere — oltre i registi, di cui parte è già su questa via — anche i legislatori e tutti coloro i quali presiedono alla settima Arte. Si convincano che il documentario libero è il miglior mezzo per rendere la produzione italiana, anche quella a lungometraggio, piena di intrinseca forza artistica e di originalità: fattore importantissimo, specie quello dell'originalità, anche per un'imponente affermazione commerciale all'estero. E ci si avvicinerebbe anche ad una soluzione diversa, e forse migliore, del problema del cinema educativo, problema che al momento attuale è male impostato, come dimostra il sistematico boicottaggio del pubblico e quindi dei proprietari di sale nei riguardi del documentario.

SERGIO FROSALI

(1) Naturalmente queste ultime affermazioni non pretendono di valere in senso teorico; esse non possono spiegare l'arte di Méliès, di Chaplin, di *A nous la liberté*; non appartengono ad una estetica ma ad una tendenza.

LA TERRA TREMA

Di fronte a *La terra trema*, che segna il ritorno al cinema di Luchino Visconti dopo cinque anni di assenza, alcuni critici hanno parlato di « cupi rancori tra classi sociali », di « rifacimento libero e marxista de *I malavoglia* di Verga », denunciando così i loro pregiudizi e l'incapacità — voluta o no — di saper scindere il giudizio artistico da posizioni ideologiche: si può semmai dissentire da un tema, ma non proibire all'artista di fissare una propria visione del mondo. D'altra parte, mancanza non meno grave hanno commesso anche quei critici i quali, anteponendo ogni cosa a questo tema, hanno parlato di capolavoro, di opera perfetta. Comunque, a parte il fatto che *La terra trema* non è un « rifacimento » nè « libero » nè « marxista » de *I malavoglia* (a Verga Visconti si è soltanto ispirato), il film trova la sua vera forza in quei valori stilistici e corali di cui si parla nella menzione fatta dalla giuria nell'assegnargli uno dei tre premi internazionali. In altre parole, volendo rispondere ad un nostro collega (« Bisogna fare attenzione, amici: altre le cose che ci fanno piacere, altre quelle che sono. Atteniamoci a quelle che *sono* »), i valori stilistici e corali sono appunto le « cose che ci fanno piacere »; e queste « quelle che sono ». La validità maggiore di *Ossessione* (ricordate?: gli stessi appunti, le stesse stroncature motivate da ragioni ideologiche e contingenti), consisteva nell'aver dato l'avvio al neorealismo italiano e nella fusione degli elementi formali e contenutistici: Visconti fu il primo ad avvertire, in un momento in cui i nostri migliori registi si rifugiavano nelle esercitazioni calligrafiche, la necessità di ritornare ai « sentimenti ». *La terra trema* è in parte la logica conseguenza di *Ossessione*.

Siamo in Sicilia, in un piccolo paese: ad Acitrezza. 'Ntoni Valastro è un pescatore come tanti altri; non possiede nè una barca nè una rete: il suo lavoro, quello dei familiari e dei compagni, viene sfruttato dai rivenditori all'ingrosso: il danaro che guadagna non basta. Ritornato dalla guerra, egli ha visioni della vita diverse dagli anziani i quali, nella loro rassegnazione senza speranza, non comprendono la dignità e i diritti dell'uomo. 'Ntoni vuole appunto questa dignità, e per essa lotta. Occorre anzitutto essere liberi, svincolarsi dall'egoismo dei « rigattieri ». Per avere una sua barca, fa un mutuo sulla casa. I primi frutti sono buoni; ma contro di lui sono i rivenditori all'ingrosso, i compagni che non hanno osato e, sopratutto, il mare: una tempesta gli squarcia la barca. La famiglia Valastro sembra distrutta: arriva lo sfratto, il nonno si ammala, una sorella diventa disonesta, un'altra non « si sente degna » di sposare il muratore che ama; lo stesso 'Ntoni, abbandonato dalla fidanzata, lascia il lavoro per le osterie; e il fratello, ingaggiato da un clandestino, lascia la Sicilia. Ma la fiducia ritorna in 'Ntoni: è sì di nuovo costretto a lavorare per i « rigattieri »; ma con la speranza di ritornare libero e alla dignità umana: non è un vinto come i pescatori di Verga ma, in un certo senso, un vincitore.

Questo, in sintesi, il soggetto del film, primo episodio d'una trilogia: quello del mare, appunto. I valori ideali e sociali di cui è ricco sono evidenti. Ed anche qui, come in *Ossessione* (sia pure in misura diversa) le inquadrature, sapientemente angolate, possono sembrare a prima vista decorative: in realtà si avvertono, nei loro elementi compositivi, preziosissimi e ricercatezze decorative: comunque non si può parlare di edonismo estetico, nè quantomeno di « una poesia venuta dal di fuori, esteriore », nata dalla « bellezza di certi fotogrammi, ossia dall'abilità del tecnico e dal contributo di nostro Signore, fornitore del paesaggio ». Immagini e suoni, musica e pause, illuminazione e fotografia (dell'ottimo Aldo), paesaggio e materiale plastico ed umano non sono fini a se stessi, o esercitazioni calligrafiche: il linguaggio cinematografico serve ad esprimere i sentimenti che agitano i personaggi. Attraverso quei volti e quelle roccie, quei tuguri e quei rintocchi di campane, quel parlare ad alta voce dei pescatori e sul mare e in terra; attraverso situazioni interne (il muratore e la ragazza che per il mutare della loro posizione sociale nè prima nè poi « si sentono degni » l'uno dell'altra), Visconti tende sopratutto ad umanizzare i suoi protagonisti, a suggerire la loro condizione umana: pertanto più che interpretare direttamente la natura, ce la fa vedere rispecchiata nei volti. La tempesta che distrugge la barca di 'Ntoni è suggerita dalle espressioni dei familiari che attendono: e altre volte ancora il mare è visto di riflesso. In questo Visconti ad esempio, si allontana da Flaherty, col quale ha co-

munque alcuni punti di contatto: in virtù della fusione accennata, dei sentimenti umani espressi, il « reportage » non rimane legato alla contingenza, ma supera i limiti della cronaca e diventa vero documento umano e universale: Acitrezza e quindi la Sicilia vanno intese pertanto come geografia ideale; Valastro è sì un nome italiano, ma di famiglie come questa è ricco il mondo intero (1).

Ne *La terra trema*, in altre parole, il realismo — un realismo nuovo, che si allontana dalle influenze francesi in parte, riscontrabili nello stesso *Ossessione* — diventa stile.

Il film di Visconti segna così, come già *Ossessione* ma in una forma più vasta e valida, una nuova svolta del cinema italiano, e non soltanto italiano: indica nuove vie e riafferma inoltre l'importanza della regia come creazione immediata. *La terra trema* è stato girato con « tipi » presi sul posto, senza una vera e propria sceneggiatura, ma « inventando » durante la lavorazione dialoghi angolazioni sequenze. Si trattava, in sede di montaggio, di unire artisticamente le diverse parti e « creare » definitivamente l'opera. Di fronte al vasto ed eccellente materiale adunato, Visconti non ha saputo rinunciare ad alcuni pezzi, nè ad accorciarne altri: da qui deriva non il ritmo lento, che è voluto, ma certe lungaggini, i pleonasmi; i quali hanno indotto qualche critico (Giulio Cesare Castello, ad esempio) ad una discutibile conclusione: che *La terra trema* non sia un film, ma un ottimo materiale per film. Opportuno sarebbe un secondo e definitivo montaggio, ma solo per eliminare le lungaggini, i pleonasmi accennati e il commento parlato, aggiunto per rendere comprensibile il dialogo in dialetto siciliano, ma in verità dannoso alla unità formale e contenutistica dell'opera.

GUIDO ARISTARCO

(1) *Per questa ragione ci sembra ancor più assurda la richiesta, fatta dal Sindaco di Acitrezza al Governo, di proibire almeno la proiezione del film in quanto denigrerebbe la Sicilia e i siciliani.*

L'AUTOBIOGRAFIA di Joris Ivens riprenderà nel prossimo numero.

Il primo gruppo di abbonamenti alla « CRITICA CINEMATOGRAFICA » è scaduto col n. 12. Per il rinnovo inviare L. 800 alla nostra Amministrazione - Corso Vitt. Emanuele, 57. Conto Corrente Postale n. 8/5199.

ATLANTIDE

Ogni volta che nei Circoli del Cinema o in qualche altra riunione culturale si proietta *Atlantide* di Pabst, il pubblico manifesta la propria soddisfazione e il proprio compiacimento con un prolungato, fervido applauso. E questo atto di approvazione, si badi, non è un semplice riconoscimento del genio di Pabst, della personalità che permea questo come gli altri suoi film; e nemmeno è dovuto a un interesse più o meno giustificato per la vicenda dell'opera: come si spiegherebbero allora i dissensi che spesso accompagnano la proiezione di *Mademoiselle Docteur*, che pure è un film « di Pabst » nel vero senso della parola, e possiede una trama altrettanto avvincente e forse anche più?

C'è qualche cosa che affascina lo spettatore, che lo incanta - « affascinare » non è un'espressione molto degna di una recensione cinematografica, se vogliamo, ma è il termine che meglio d'ogni altro riesce a spiegare la reazione del pubblico di fronte al film; c'è un senso di continuità fra lo schermo e l'individuo seduto a pochi metri di distanza, che costringe quest'ultimo a non staccare neanche per un attimo gli occhi dalle figure che si muovono sul telone, dagli ambienti che vi si snodano come per incanto. Lo spettatore guarda il film, e non può distrarsi neppure un istante; segue la vicenda, ne è magnetizzato e si immedesima in essa (eppure non c'è nulla di particolarmente interessante e convincente, nella storia che è servita di spunto a Pabst per la creazione del film).

Questo è il merito principale del regista: aver saputo comprendere, afferrare il pubblico, avergli imposto una trama, dei personaggi, un ambiente, ed averli sapientemente inculcati, dire quasi inchiodati, nella sua sensibilità.

L'applauso, quindi, che accompagna il termine della proiezione, non è assolutamente spontaneo. E' un applauso « automatico », non del tutto meritato; si ha la sensazione che il pubblico risponda a un comando impercettibile, segua un impulso incontrollabile. Quel senso di continuità, di magnetismo, fra schermo e spettatore, oltre ad essere il pregio maggiore del film, ne rappresenta anche il limite. Vediamo di renderci conto di questo fatto.

Molti critici hanno affermato che *Atlantide* segna l'inizio della crisi di Pabst. Questo è vero solo in parte: non è ammissibile, in linea di massima, parlare di crisi quando ci si trova in presenza di un film che, dalla prima inquadratura all'ultima rivela l'impronta netta e inconfondibile del suo autore, di un'opera in cui si ritrova, intatto, quello stile che caratterizzava i film del periodo migliore di Pabst.

In questo senso, *Atlantide* va considerato un film eccellente, una nuova, luminosa pagina nella carriera del regista tedesco. Non si può negare, infatti, che esso sia dotato di un ritmo, di una continuità d'ispirazione, di un'unità tecnica notevoli: non c'è in tutta l'opera una scena, una sequenza, un'inquadratura che non sia rigidamente funzionale nell'economia del film. Poi c'è la recitazione veramente formidabile - anche questo merito precipuo di Pabst -: da Blanchar a Jean Angelo, da Florelle a Brigitte Helm e a Vladimir Sokoloff, tutti sono all'altezza del compito affidato. Ma soprattutto non si può fare a meno di ammirare la magistrale ricostruzione - o meglio *creazione* - dell'ambiente, e l'accuratissima introspezione psicologica che in funzione di esso viene effettuata nei personaggi. Si tenga presente che si tratta di creazione, non di ricostruzione: il continente misterioso ed esotico - l'Atlantide - in cui si sviluppa la vicenda, in cui si muovono quegli strani personaggi, è stato inventato, ideato da Pabst, profondamente sentito, non già ricostruito basandosi su un modello preesistente. L'Africa, il Sahara, le montagne del Riff e le oasi del Fezzan non hanno nulla a che vedere col deserto e coi dirupi di Atlantide: tutt'al più si può riscontrare una somiglianza esteriore, superficiale.

I tratti in comune non vanno oltre un paragone puramente formale: l'essenza dei luoghi, la loro sostanza, non ha niente in comune con regioni e territori esistenti. Lo spirito di Atlantide non è lo spirito del Sahara e del Riff. Lo stesso dicasi dei personaggi di sfondo: i tuaregs, servi fedeli di Antinea, misteriosa ed affascianante regina dell'Atlantide, anche se fisicamente identici, non sono i tuaregs dei deserti africani e delle avventure del colonnello Lawrence. Ambiente inventato, quindi, creato da Pabst sotto il pungolo di un'ispirazione fortissima ed originale. Attraverso questa gigantesca stilizzazione, Pabst ha « stregato » gli spettatori, li ha saldamente legati alla trama che è di contorno all'ambiente (e non viceversa, si noti!). Siamo in grado di comprendere ora la ragione esatta dei consensi calorosi che *Atlantide* suscita.

Ma un secondo quesito sorge spontaneo: *perchè* è stato realizzato il film? Diremo meglio: quest'opera strana e sconcertante, frutto di una ispirazione prepotente, è conciliabile col temperamento del grande regista tedesco (il quale prima d'allora aveva costantemente diretto film in cui, accanto alla genuinità dell'ispirazione, era reperibile un significato umano, filosofico e sociale profondissimo)?

Questo complesso ed interessante problema è passibile di tre differenti soluzioni. La prima ha un sostrato ideologico. Il panorama politico europeo, all'inizio del secondo periodo dell'evoluzione pabstiana - il periodo esotico, si suole chiamarlo - non poteva certo dirsi nitido e cristallino. Un regime totalitario esisteva già da parecchi anni in Italia, un secondo se ne stava formando in Germania. Anche in altri paesi si andavano delineando movimenti a tendenza più o meno dittatoriale, i quali, atteggiandosi a manifestazioni di carattere culturale, filosofico, badavano soprattutto a minare la tranquillità spirituale di artisti, uomini di pensiero ed intellettuali. Anche Pabst probabilmente venne a contatto con queste associazioni politico-culturali, forse

tesi - della validità delle ideologie e delle teorie sociali preesistenti. Pertanto non è escluso che sotto l'influenza di questo dilagante disordine spirituale, Pabst rinunciasse temporaneamente a occuparsi, nelle sue opere, di tempi improntati a un senso di attualità e di interesse polemico e morale (1).

In tal modo si potrebbe spiegare *Atlantide*, dopo i film del ciclo psicologico-sessuale (*La via senza gioia, I misteri di un'anima, L'amore di Jeanne Ney, Lulù, Il diario di una prostituta*), il *Dreigroschenoper* e i due film pacifisti (*Westfront* e *La tragedia della miniera*). Una volta abbandonata questa strada, non fu più possibile a Pabst ritornarvi. E così quella che, secondo l'ipotesi avanzata, avrebbe dovuto essere una rinuncia temporanea, apparve come una vera e propria svolta decisiva. Fu l'inizio del ciclo esotico (*Don Chisciotte, Mademoiselle Docteur, Il dramma di Shanghai*), e con esso di una serie di bellissime esercitazioni di carattere estetico, prive di solidità strutturale e contenutistica.

Una seconda interpretazione del problema starebbe a indicare che Pabst, avendo ormai esaurito i tempi polemici che stavano al fondo dei film citati e ne costituivano la forza viva e universale, si fosse lasciato andare completamente all'impulso della sua ispirazione, e che il mediocre romanzo di Pierre Benoit, *l'Atlantide*, fosse apparso ai suoi occhi come il campo più adatto per dar libero sfogo al suo istinto. Questa seconda ipotesi è la più probabile, almeno a voler dar retta alla stragrande maggioranza dei critici.

Direttamente collegata ad essa, ma cento volte più ardita ed affascinante, e in certo senso anche paradossale, è una terza interpretazione del « perchè » *Atlantide* sia stato realizzato. In tutti i film di Pabst, *Atlantide* compreso, è reperibile una costante predilezione del regista per le ricerche formalistiche, le impressioni estetizzanti, le soluzioni, insomma, che attraverso la stilizzazione, la trasposizione compiaciuta di un dato particolare, vengono ad assumere un significato più evidente e più marcato. Un tipico esempio di ricerca estetizzante si aveva in *Crisi*, nella famosa sequenza del tabarin viennese, con quelle formidabili figure di prostitute stilizzate e di ganzi inverosimili. Nel nostro caso, già si è visto, la stilizzazione fa perno sull'ambiente e sui personaggi visti in funzione di esso. Ora, dato il ruolo predominante di queste ricerche stilistiche in *Atlantide*, perchè non ammettere che Pabst abbia voluto effettuare, almeno in parte, una geniale e gustosa « presa in giro » di tutti gli estetismi, una specie di bonario atto d'accusa contro ogni atteggiamento formalistico fine a se stesso, una scherzosa autoconfessione di fragilità contenustica? Perchè non voler sostenere la tesi che Pabst, accortosi in sede di sceneggiatura, che ben poco di concreto si poteva trarre dal racconto di Benoit, abbia preso la decisione di addentrarsi in questa avventura romantico-parodistica?

Ma anche senza volersi fermare rigidamente sull'una o sull'altra di questa ipotesi - mano libera a un'ispirazione sfrenata ed urgente da un lato, posizione di ironica e compiaciuta parodia dall'altro - si potrà affermare, senza timore di andar troppo lontani dalla verità, che c'è in Pabst, in questo Pabst nuovo ed inedito, l'intenzione di pigliare due piccioni con una fava: cioè di portarci in un mondo strano, astratto, fantastico, e al tempo stesso di ironizzare su questo mondo e sui personaggi che lo popolano.

Esaminati al metro di questa duplice ragion d'essere, molti episodi, molte inquadrature assumono un significato più profondo e più acuto - un acume cerebrale, se vogliamo, ma di una finezza e di un'efficacia straordinarie -: il giovane folle che vaga per i meandri della reggia di Antinea gridando con tono irreale e metafisico il nome della donna amata; Antinea, circondata da schiave che la idolatrano, che si trastulla con animali feroci; la formidabile partita a scacchi tra Antinea e Saint-Avit: la regina, bellissima e fatale, vince con facilità estrema - anche perchè l'uomo è tutto preso nel contemplarla estasiato - e scandisce a intervalli regolari, sempre più brevi, il tradizionale « Echec, scacco » che alla mossa conclusiva diventa « Mat, matto »
quei volti di donna freddi ed ossessionanti (tutti raffiguranti Antinea) scolpiti nella roccia dei sotterranei, e Antinea immobile accanto ad essi mentre Saint-Avit uccide l'amico; l'urlo disperato di Saint-Avit che ha colpito a morte Morhange e in un impeto di raccapriccio si scaglia contro la regina esclamando: « Maudite, maledetta »; la figura del banchiere parigino, che indossa perennemente un frac e vive dei ricordi di un passato bohémien e brillante; il tuareg assetato, cui Saint-Avit ha dato da bere un sorso d'acqua, che d'un tratto si rammenta di non avere il tradizionale fazzoletto scuro sul volto e rapidamente lo riassetta

infine, il primo piano dell'ufficiale francese che invano scruta nella tormenta per trovare Saint-Avit ed emette il triplice, angoscioso grido: « Saint-Avit!... ».

Impressioni estetizzanti, dunque, e intento parodistico al tempo stesso: in questi due punti sta il pregio dell'opera. Ma non si cerchi un qualsivoglia significato contenutistico, nè si pretenda che la trama sia solida e coerente: a volerlo fare, si rischia di stroncare un film che non merita di venir stroncato. Tutt'al più si potranno rintracciare, con un po' di buona volontà, frammenti di tesi filosofica; una filosofia astratta, comunque, che non va oltre la dimostrazione gratuita ed infondata dell'ineluttabilità del destino, e dell'inanità degli sforzi umani di fronte a una sorte contraria. Tesi che non sta nè in terra nè in cielo, come si vede, perchè manca di una base analitica e perchè c'è antitesi. Se ci fosse una motivazione purchessia di questa « forza del destino », di questa fatalità, allora forse si potrebbe parlare di contenuto filosofico vero e proprio.

Nell'economia generale del film non vanno trascurati alcuni effetti visivi e sonori di singolare efficacia.

Saint-Avit, da poco tempo prigioniero dei tuaregs, va in cerca dell'amico Morhange. D'un tratto si sente la melodia caratteristica del can-can. L'inquadratura successiva mostra alcuni indigeni seduti attorno a un fonografo, intenti ad ascoltare la musica con evidente stupore. L'uso asincronistico della colonna sonora ha qui lo scopo di mettere in rilievo, per contrasto, lo stato d'animo del protagonista. Inoltre, musica e fonografo diventano materiale plastico di prim'ordine nella descrizione del carattere dei tuaregs: sempre sul piede di guerra e pronti ad ammazzare, ma ugualmente bambini di dentro. Per cui un motivo orecchiabile li distrae e magari li commuove.

E ancora: Saint-Avit è fuggito da Atlantide con l'aiuto di una schiava a lui fedele. La ragazza in seguito morirà di stenti e l'ufficiale proseguirà da solo il faticoso cammino. E' stanco e sfiduciato. D'un tratto, il fenomeno del miraggio lo fa barcollare verso oasi rigogliose e vicinissime. La macchina da presa oscilla sul suo asse e simultaneamente inquadra in campo lungo Saint-Avit che avanza di pochi passi e poi stramazza al suolo. Il traballamento della macchina suscita nello spettatore una sensazione del tutto simile a quella che si prova, sognando, quando si corre disperatamente per arrivare in un determinato punto prima di un'altra persona, o per sfuggire a un inseguitore, *ma non si riesce a spostarsi di un centimetro dal luogo in cui ci si trova*. Una sensazione di questo genere è in carattere con la penosa condizione di Saint-Avit. E' questo un interessante esempio di impiego razionale e giudizioso di un espediente tecnico del cinematografo.

Vi sarebbe da menzionare ancora la famosa sequenza del can-can parigino, con l'altrettanto famoso passaggio fra questa e la scena precedente. Saint-Avit e il banchiere stanno conversando e bevendo champagne. Il primo chiede informazioni sulla misteriosa regina di Atlantide e l'ometto nerovestito racconta l'avventura sentimentale che molti anni prima ebbe luogo fra una ballerina di can-can parigina (la futura madre di Antinea) e un principe arabo, dalla cui unione sarebbe poi nata la ragazza. Il banchiere, cui lo champagne ingerito ha dato alla testa, si esalta alla prospettiva di poter narrare questo episodio tipicamente « bohémien » e, visto in primo piano, dice sorridendo e portando il calice alle labbra: « Antinéa! C'est Paris... Paris ». Un taglio netto, e nell'inquadratura che segue si vede il can-can e si ode la musica caratteristica. Indubbiamente, l'impiego del taglio nel passaggio dalla prima scena alla seconda, in luogo dei soliti mascherini e delle tanto abusate dissolvenze, è a tutto vantaggio dell'effetto di sorpresa che si vuole ottenere. Si può però obbiettare, ma pochi critici lo hanno fatto, che la sequenza del can-can crea una notevole sproporzione nel ritmo e, soprattutto, spezza la continuità dell'atmosfera che si era venuta formando attorno alla vicenda. D'un colpo crolla la laboriosa costruzione che Pabst aveva operato, si entra in un altro mondo, permeato di un clima diverso, un mondo forse più vicino a noi ma più lontano dalla storia bizzarra del film.

Dopo *Atlantide*, vengono a intervalli abbastanza regolari, *Don Chisciotte, Mademoiselle Docteur* e *Il dramma di Shanghai*. Opere inferiori per ispirazione e per originalità, che nulla aggiungono alla fama del regista di *Westfront*, e che ormai si trovano sulla parabola discendente del cineasta tedesco.

TOM GRANICH

---

(1) Questa ipotesi sembra avvalorata dal fatto che la moglie del regista, da questi rispettata e forse anche temuta, era una fanatica sostenitrice delle dottrine naziste. Così almeno dicono gli intimi di Pabst.

LETTERE in direzione

RIABILITAZIONE DEL JAZZ

Signor Direttore,

Leggo sempre gli interessanti articoli di Sergio Frosali, e nell'ultimo suo (« Il Cinema e la Società ») ho letto un periodo, ahimè assai infelice, riferentesi alla musica Jazz. Sono convinto che egli non se l'avrà a male se mi permetto di smentirlo un po' rudemente ma, il Jazz sta a cuore a me come il Cinema a Frosali; mi auguro dunque che accetterà cavallerescamente la mia sincera critica.

Se l'articolista si fosse riferito al Jazz commerciale non sarebbe stato necessario contraddirlo; ma poichè ha nominato Armstrong ed Ellington, si è riferito precisamente al Jazz autentico dei Negri americani, e non alle contraffazioni delle orchestre bianche.

A dir la verità, anche sorvolando la ridicola allusione al « campo molto inferiore » al quale apparterrebbe il Jazz nei confronti del Cinema (dobbiamo rimettere in discussione la classificazione delle arti « superiori » e di quelle « inferiori »?!), egli ha fatto delle affermazioni così ovviamente sbagliate che è troppo facile smentirle.

Troppo facile è infatti fargli notare quanto sia erroneo parlare di « compositori come Ellington ed Armstrong » quando il meno informato degli amatori sa che nel Jazz autentico gli artisti creano durante l'esecuzione; il motivo serve da falsariga alla loro creazione, e perciò è inutile ricordare i nomi dei compositori perchè il Jazz è arte compiuta solo ad opera dei « creatori-esecutori ». Se nella musica europea si dice « La Tal Sinfonia » di Beethoven, nel Jazz si dice « Il Tal Blues » di Ellington, oppure di Armstrong, oppure di Count Basie, ecc., essendo necessario, per identificarlo, precisare a quale creazione ci si riferisce; ed è quasi sempre necessario aggiungere le indicazioni del disco giacchè un'orchestra registra frequentemente differenti versioni dello stesso motivo.

Altrettanto facile è confutare che « il tempo farà giustizia di questi provvisori entusiasmi ». Non dicevano così anche del Cinema? E dunque, perchè cadere in questi luoghi comuni! Benchè le origini del Jazz siano molto anteriori a quelle del Cinema, esso apparve nella sua forma strumentale poco prima dell'inizio del nostro secolo. I dischi però, che sono l'unico mezzo per conservarlo attraverso il tempo perchè, come ho detto sopra, i musicisti creano all'atto dell'esecuzione, sono stati incisi solo a partire dal 1920. Ebbene ogni amatore sa che questi dischi si stampano e si vendono tutt'oggi in grande numero nei Paesi stranieri, e qualcuno anche da noi; cosa che certo non è capitata alle canzonette dell'epoca. Ventotto anni sono pochi per decidere se il Jazz resista al tempo: ma di quanto sono più vecchi i films artistici del Cinema?

Mi resta da contraddire questa frase: « Se indagassimo con una certa profondità le ragioni dell'amore e del culto che si porta al Jazz, le troveremmo in definitiva nella sua emotività fisica, nella ragione puramente pratica che inebria ed eccita ». Non oso chiedere all'articolista di provare con quale profondità abbia indagato o sia capace di indagare sul Jazz: mi limiterò a dirgli che coloro che si interessano da anni all'argomento non saprebbero trovare con tanta sicurezza quelle « ragioni »; e quand'anche le trovassero, non potrebbero avere che un valore soggettivo. Potrei chiedere all'articolista di trovare « le ragioni dell'amore e del culto che si porta al Cinema » e vorrei poi fare la statistica per sapere quali inevitabili controversie susciterebbero le sue dichiarazioni.

La frase successiva: « Si è portati a confondere quest'ebbrezza delle fibre assetate di movimento e disposte ad accogliere un banale sentimentalismo musicale, con l'ebbrezza grande, alta ed intellettuale della vera musica » è cattiva retorica e non fa danno al Jazz.

Il Jazz è stato diffuso in Europa dopo la prima guerra mondiale attraverso le contraffazioni delle orchestre bianche; tuttavia, nel decennio 1930-1940 nel continente si è individuato e rivalutato il Jazz originale dei Negri americani; i compositori di musica contemporanea e la critica straniera se ne sono interessati con grande serietà. Malgrado ciò l'Italia rimane attualmente forse l'unico Paese occidentale dove il Jazz arte non è stato neanche osservato dai centri culturali; gli intellettuali italiani più colti sono al corrente di tutte le manifestazioni artistiche: ma quando parlano di Jazz — tranne pochissime eccezioni — dicono delle corbellerie incommensurabili, e non provano nemmeno il desiderio di informarsi.

Voglio infine notare che anche gli amatori del Cinema hanno passato — tempo addietro — un analogo periodo, quando il Cinema era considerato dai centri culturali un divertimento e nulla più; quando si rideva sprezzantemente a sentir parlare di « arte »; e tutt'ora essi devono lottare contro la scemenza di certa critica « ufficiale » che non ha capito ancora assolutamente nulla. E' quindi perlomeno stupefacente che da tale esperienza gli amatori del Cinema non abbiano imparato a comportarsi con prudenza nel giudicare un'arte giovane come il Jazz; altrimenti come possono accusare gl'incompetenti che vogliono parlare di Cinema, se poi si mettono nella stessa posizione nei confronti di un'altra arte?

EMILIO FUMAGALLI

Firenze 15-9-1948.

ROUGE ET NOIR

Signor Direttore,

Tra gli aspetti della mentalità fascista di un tempo non molto lontano, v'era la mania (chiamiamola così; qualcuno potrebbe dire, invece: complesso d'inferiorità) di veder comunisti e comunismo dappertutto e ovunque vi fosse null'altro che opposizione e resistenza, fosse questa di tipo crociano e idealista o fosse marxista o appartenesse, piuttosto, ad un semplice atteggiamento antifascista che oggi chiameremmo di sinistra. E ricorderete quel motto d'ordine lanciato ,se non erro, da un segretario di quel partito, di « ripulire gli angolini », come se d'angolini e non di piazze d'armi si trattasse. Avviene oggi che un altro partito, per sua felicità al governo, e che seguaci di quel partito e di quella ideologia, o comunque zelanti apprezzatori e sostenitori del sistema di vita e di pensiero propugnato da quel partito si rivelino riccamente forniti di atteggiamenti, manìe, compessi d'inferiorità assai simili.

Quest'impressione che da tempo nutrivo me l'ha confermata recentemente un articolo apparso sulla « Rivista del Cinematografo » (edita a cura del Centro Cattolico Cinematografico), rivista che i lettori di queste pagine certo conoscono e il cui contributo pressochè nullo alla diffusione e alla difesa della cultura e dell'arte cinematografica è pacifico. Nell'articolo in parola, l'autore, Marcello Vazio, risponde ad un mio corsivo in termini accesi, ma non sarebbe mia intenzione rispondergli se il testo non offrisse campo a divagazioni e a conclusioni di notevole interesse.

Ascoltate, perciò, come si svolsero i fatti. Circa un paio di mesi prima del 18 aprile, il « Movimento per la Difesa del Cinema Italiano » compilò un « Manifesto » che, per un complesso di ragioni, venne ad inserirsi nella competizione elettorale assumendovi, automaticamente, un forte sapore propagandistico, ma il fatto che il testo fosse seguito da una lunga lista di firmatari, tra cui quasi tutti i nomi migliori della critica e della produzione, sarebbe sato sufficiente a porlo nella sua giusta luce se ad esso non fosse stato riconosciuto appoggio incondizionato soltanto dalla stampa di sinistra. Ciò, dopo tutto, era logico: solo le sinistre avevano interesse a condurre una battaglia d'opposizione, a porre in stato d'accusa un avversario già allora fortemente sistemato sui

banchi parlamentari. Può ben darsi, tuttavia, che anche nella stampa di centro e di destra qualche illuminato redattore abbia preso in seria considerazione il Manifesto dandogli il rilievo che meritava; ma non so e poi, ora, non interessa più. Interessa invece ricordare che il Manifesto fu pubblicato sulla « Rivista del cinematografo », ma chiosato con così allegra inconsistenza (per non dir di peggio) da farci non poco meravigliare circa le insospettate qualità... anguillesche di un foglio che, per la sede in cui viene compilato, lascerebbe supporre una maggiore onestà d'intenti.

Anch'io, in quei giorni, volli appoggiare il Manifesto e lo feci pubblicare sulle pagine de « La Cittadella » (n. 5-6, marzo 1948), *rivista di Bergamo, approfittando dell'occasione per far seguire al testo una nota di commento al... commento della « Rivista del cinematografo ». Ad esso, perciò, rimando il lettore per una eventuale documentazione. In poche parole, facevo notare come la mossa, tutta utilitaria e contingente, di far passare per comunista una protesta che qualsiasi italiano era in grado di far sua, non era nè intelligente nè simpatica sia perchè si basava su argomentazioni equivoche, sia perchè svelava a prima vista un retroscena di risentimento politico piuttosto meschino e sia perchè sfoggiata in una sede a cui si addirebbe una maggiore obiettività e indipendenza da ogni avventura politica. E facevo mia la protesta del Manifesto là dove esso rinfacciava al Governo di trascurare o, peggio, di boicottare il film nazionale (soprattutto il migliore), lasciando per contro via libera a quella pletora di filmastri californiani che, per me personalmente, altro vantaggio non presentano se non di farmi andare al cinema meno spesso di una volta. Naturalmente altri articoli saranno apparsi, in quei giorni, più o meno simili al mio e certo con il mio concordanti, ma quest'ultimo dev'essere stato la goccia che fa traboccare il vaso e giudicare dal fatto che Marcello Vazio, nell'editoriale del numero di maggio-giugno della « Rivista del Cinematografo », dedica i suoi ripetuti lamenti e la sua più vispa irritazione, fiorita di un numero inimmaginabile di studiati insulti, prevalentemente a certi* « giornaletti bergamaschi », *a* « quelli di Bergamo », *dove il plurale non si spiega altrimenti che come una spiacevole conseguenza del sistema nervoso alquanto scosso, per cui gli occhi, troppo spremuti, han finito per sdoppiare l'immagine.*

Scrive infatti il Vazio: « Sono mesi che sopportiamo con indifferenza i rancorosi attacchi giornalistici della... sinistra cinematografica, ma l'intensificarsi quotidiano dei vituperi e delle velenose insinuazioni ci spinge, sia pur di malavoglia, a rispondere chiaramente ai petulanti polemisti di partito », *dando così prova di possedere quel tale complesso d'inferiorità di cui si parlava all'inizio, a causa del quale le obiezioni e le proteste dell'opposizione, prima ignorate o a stento sopportate, vengono infine colpite da esaperate scomuniche e, insomma, mai discusse nè (quia absurdum) almeno in parte accettate. Di questo stato d'animo così scarsamente cattolico, perchè anti-caritatevole, il Vazio dà un'altra prova poco oltre quando scrive:* « E' del tutto inutile che i giornaletti bergamaschi (*sarei io*) ci dedichino prolissi editoriali accusandoci di impartire direttive al governo democristiano », *dive si nota, di passaggio, che (a parte la già rilevata arbitraria pluralità di cui sono oggetto), essendomi io affrettato a rileggere l'articolo per* « prolisso » *che fosse, l'accusa di* « impartire direttive », *che il Vazio fa seguire da un eloquente sic tra parentesi, non gli è mai stata rivolta. Ed è del tutto inutile, continua il Vazio, perchè* « la stampa comunista non ci diverte più ma, al contrario, ci annoia moltissimo e l'abbiamo sostituita con pubblicazioni umoristiche », *decisione di cui prendo atto e in cui non vedo elementi di condanna per il fatto che ognuno è libero di scegliere le proprie letture nel campo che più gli compete e dove con meno fatica gli è più facile accedere: ma dichiarazione catalogabile insieme a molte altre — di cui il Vazio non è affatto il monopolizzatore — tra quelle che più efficacemente contribuiscono a rimminchionire gli sfortunati lettori della « Rivista del Cinematografo » dichiarazioni che si distinguono per l'abilità davvero notevole di riuscire a far vedere lucciole per lanterne e cioè, nel caso nostro, a far passare per stampa comunista ogni e qualsiasi foglio che, com'è il caso de « La Cittadella » di Bergamo, si permetta di non pensarla come la stampa ufficiale e governativa.*

E del resto, tanto per restare in argomento e continuare a parafrasare le manie fasciste suddette, state a sentire il seguito. Soggiunge il Vazio: sapete « come ci comporteremmo se potessimo sostituire, sia pure per una settimana, l'on. Andreotti nel suo delicato ufficio? Semplicissimo: prendendo tre provvedimenti, tre soltanto ,che a parer nostro sarebbero sufficienti a ripulire, almeno in parte, il polveroso ambiente cinematografico ». *E prima di lasciarglieli elencare, concediamoci una breve sosta per sottolineare come il Vazio sia leggiadro nel definire* « delicato » *il lavoro di un sottosegretario che ebbe a rammaricarsi di non esser giunto in tempo a proibire la circolazione di « Sciuscià » e come si compiaccia, anche lui, nella speranza di poter un giorno ripulire « angolini » polverosi di mussoliniana memoria. I provvedimenti sono questi:* 1) « Sostituzione dello Stato Maggiore delle Cineteche nazionali, dei Circoli del Cinema, dell'Accademia di Brera (sez. cinema), ecc. che dovrebbe essere affidato a personale tecnico completamente indifferente alle istruzioni... cellulari e alla morbosa amministrazione, ecc. » (*amico Guerrasio del Museo del Cinema di Brera, da quando sei iscritto al P.C.I.?*) — 2) « Intensa opera di persuasione per convincere ad un trasferimento nei paesi balcanici di tutti i registi, critici e attori che ululano ecc. » (*mentre quelli che non ululano vanno, si sa, ad Hollywood*) — 3) « Controllo severo dei produttori di pochi scrupoli che alimentano e incoraggiano i conati mondano-rivoluzionari di certi ricciuti e impomatati omuncoli, attaccando il governo che appoggia la produzione americana in Italia ».

Ecco fatto: il Vazio ha risolto il problema del cinema italiano. Altro che Manifesto: si applicano i suoi tre provvedimenti ed ecco che, d'incanto, avremo in Italia una Cineteca democristiana, una produzione democristiana (con profitti divisi in parti eguali con gli americani). Meraviglioso, allettante panorama! Basta con « le disquisizioni marxiste di quel povero vecchietto ungherese di Bela Balasz », *basta con i* « comizi isterici » (*definizione che per il Vazio equivale a « Circoli del Cinema »*), *basta con quel* « plotoncino di critici progressisti capitanati dal ben noto Pietrangeli » (*si noti il* « ben noto »!), *basta con tutto* « quel patrimonio insomma di chiacchiere a vanvera, di chilometrici saggi di estetica sullo schermo (*regolarmente assenti, infatti, dalle pagine della « Rivista del Cinematografo »*) che dalla fine della guerra imperversano su questo povero mondo cinematografico nazionale » *e soprattutto basta con* « quei film amorali e immorali che, malgrado le esaurienti spiegazioni dei grandi pensatori balcanici della pellicola, disonorano non soltanto chi li dirige, ma anche il Paese che li produce », *magistrale scudisciata che vuol colpire direttamente quella decina di capolavori che alcuni* « impomatati » *registi italiani (pare che De Sica e Rossellini usino molta pomata per i capelli: immorale, riprovevole, balcanico gusto!) hanno realizzato in questi ultimi anni e che tutto il mondo ci invidia. Ma* « se di tal genere — *afferma il Vazio* — deve essere il messaggio cinematografico italiano », *gente come il Vazio preferisce senz'altro privarsene* « e ricevere il messaggio degli altri » (*e non illudetevi, non allude certo a « Le diable au corps » bensì a « Copacabana »*).

Per altre due colonne, il Vazio continua a mettere a ferro e fuoco le posizioni « di sinistra » e infine, nell'infuriare della lotta, profetizzando che « alla immediata risposta dei foglietti di partito » *non risponderà bensì spera che risponda per lui l'on. Andreotti con opportuni e urgenti provvedimenti (cioè: ripulitura di angolini polverosi, immediato allontanamento di omuncoli impomatati, Balasz all'indice, al rogo Pudovchin, Eisenstein e i chilometrici saggi, controllo dei produttori che attaccano* « il governo che appoggia la produzione americana in Italia », *ecc.) lancia infine il suo udite udite:* « Quanto a noi (udite! udite! amici lombardi) stiamo preparando un cineclub nazionale che possa servire ad appoggiare coi fatti in campo nazionale le nostre idee » (*cioè le idee surriferite*).

Eh, per Dio: l'avrei giurato. Ci risiamo coi Cineguf, con « Vecchia guardia » e « Camicia nera » (*leggi:* « *Bernadette* », « *La mia via* », « *Fabiola* », *ecc.*), *ci risiamo con* « le nostre idee » *e ci risiamo, più oltre, con i* « quadri degli uomini del cinema di domani », *con la* « rinascita della cinematografia » (*perchè* « *Paisà* », *per esempio, non è* « rinascita »). *E a guidare questa* « rinascita » *vi sarà, supremo vessillo, « La Rivista del Cinematografo », vessillifero Marcello Vazio, l'emulo di Andreotti, emerito collaboratore di una rivista in cui si può leggere, nello stesso fascicolo che contiene il suo fondamentale articolo, che « Germania anno zero » è frutto di un* « malsano compiacimento », *dove la critica ai film viene fatta dividendo le opere per « generi » e dove, nel genere « film di malavita », viene incluso « Monsieur Verdoux »!*

Il cinema italiano è dunque all'alba di una nuova vita: viva il cinema italiano!

Cremona settembre 1948. CORRADO TERZI

CINECLUBS

Caro Direttore,

nel n. 10-11 della «Critica» ho letto la lettera di Guglielmo Amerighi «Sulle Cineteche», e mi è piaciuto davvero che finalmente qualcuno abbia messo le mani sull'importante e nervoso punto delle Cineteche e dei Cine Clubs.

Veramente, non si può in serenità non riconoscere le fatiche e i meriti della Federazione Italiana dei Circoli del Cinema: ma mi disturba, d'altra parte, un personale e polemico trascorrere di Amerighi contro i Cine Clubs, i quali: «sono delle associazioni eleganti o meglio mondane, di gente che non comprende niente del Cinema, che non ha la minima preparazione anche nel campo più vasto dell'arte e che è talvolta, ripeto, in taluni casi, favoreggiata in questa sua offensiva e avvilente inferiorità».

Ora, bisogna tener ben presente che la funzione specifica di un Cine Club è di allargare al massimo (in provincie, o metropoli, non cambia) gli interessi per una civiltà cinematografica, creando esigenze di ricerca e presentando testi fondamentali ed esteticamente sicuri: pertanto, i soci, un Cine Club «deve farseli» e non può trovarli già colti e severi, come amerebbe Amerighi. Starà nell'intelligenza e nell'iniziativa dei responsabili dei Circoli non scadere, in nessun caso mai, in attività deteriori, indici di un malcostume pseudo-artistico di cui purtroppo oggi, in Italia, vediamo i segni dappertutto: da un premio letterario ad un concorso di bellezza, da un'esposizione di mode ad un congresso scientifico, da una rassegna d'arte ad una riunione sportiva. Starà in essi concludere con serietà e amore per una azione cinematografica lenta, ma sempre più vasta e implacabile.

Per esperienza diretta posso assicurare che il mio Cine Club, che è nato e cresciuto in una città di provincia nè meglio nè peggio di altre, ha una cerchia discreta che lo segue (studenti e professionisti, in generale) la quale ci è venuta dietro selezionandosi da sè, senza stancarsi, senza ridere, senza sfottere: non si è trattato che di fare sul serio fin da principio, con ogni mezzo dentro il nostro limite, e basta.

Forse, se avessimo pensato che solo i preparati e gli intelligenti sarebbero venuti da noi, non ne avremmo fatto niente: perchè non ci sarebbe stato nè impegno, nè gusto a lavorare per gli «arrivati». Allora, avremmo fatto assai meglio a continuare a trovarci e a studiare (proiettore alla mano) a casa del Presidente Aldo, fregandocene di far fatica e di perder tempo per tutta quell'altra brava gente.

A ragionare come fa (forse, con qualche ragione) Amerighi, si corre un rischio grosso: diventar «turris eburnea», che non ha mai contato niente nella storia degli uomini; o peggio, una piccola e sparuta casta di esteti, neanche buoni a metter insieme con decenza un cortometraggio corretto e senza pretese.

Niente snob, nè mondanità, per carità: e quì diamo sinceramente la mano ad Amerighi. Ma aprirsi, questo sì, ad ogni costo, verso tutta quell'altra brava gente, che ci ha gusto e cuore a imparare.

Cordialmente

ANDREA CASON

Treviso 22-10-1948.

DUE FILM A COLORI

Conosco due soli film a colori di cui, a mio giudizio, val la pena di parlare: *Trade Tatoo* di Len Lye e 210 *contro* 213. Il primo è un corto-metraggio inglese prodotto da John Grierson, pubblicitario, se vogliamo, in quanto fu realizzato allo scopo d'invitare i britannici ad imbucare le lettere prima delle 14. Il secondo, di un anonimo, realizzato in Francia intorno al 1910, è un film a soggetto di circa trecento metri: i numeri sono quelli di due locomotive, sull'una sono i Buoni, sull'altra il Cattivo; vincerà la prima e la seconda si sfascerà alla fine di una corsa vertiginosa.

Mi pare che in cinquant'anni il colore non ci abbia dato niente di maggiormente significativo. Non alludo con questo ai due film in particolare: può darsi benissimo che, come 210 *contro* 213, altri filmetti colorati siano apparsi a quell'epoca, oggi distrutti o da me ignorati; e può darsi che Len Lye o qualcun altro abbiano realizzato altri film all'altezza di *Trade Tatoo*; voglio dire invece che, in mezzo secolo di cinematografia, il colore è stato utilizzato solo nel modo che i due film citati, in un certo senso, rappresentano e sintetizzano - e se sia stato utilizzato intelligentemente è proprio ciò che desideriamo vedere.

210 *contro* 213, dato l'anno di nascita, non poteva certo usufruire di un sistema di colorazione scientifico - i primi brevetti vennero più tardi - tuttavia il gusto e il criterio che guidarono i realizzatori furono, all'incirca, gli stessi di Natale Kalmus: il colore «naturale». Un esercito di abili e pazienti pennellatrici distribuì, fotogramma per fotogramma, il verde agli alberi, l'azzurro al cielo, il rosa ai volti e le tinte di moda agli abiti dei protagonisti. Ma accadde l'imprevisto: i colori non risultarono affatto naturali come il regista aveva forse desiderato, bensì ora violenti ora pallidi, ora precisi ora sfumati, contrastanti da inquadratura a inquadratura. Il caso - la deficenza della tecnica - favorì un risultato che oggi riteniamo senz'altro prodigiosa nei suoi limiti: 210 *contro* 213, grazie ai colori così usati, perdeva il carattere ambizioso di un verismo facile per diventare un'opera ingenuamente poetica, dove i rapporti cromatici davano origine ad un clima particolare, fuori della realtà del tecnicolor, un clima di mito e, benchè ancora incerto, v'era un «ritmo di colori». Poco, ma abbastanza per dar materia a riflessioni e a esperimenti del più alto interesse. Il destino non volle che ciò accadesse: l'esempio di 210 *contro* 213 era destinato a rimanere ignorato ancora per molti anni. Il desiderio di fare dei colori «naturali», che era all'origine di questo film, sarà l'antenato dei desideri correttamente e splendidamente soddisfatti dei realizzatori dei vari *Pini solitari* della storia del cinema; e anche in questo senso, il film, come dicevamo sopra, è rappresentativo.

Il colore resterà a lungo «un autre monde à créer de toutes pièces», come scrisse Léon Moussinac (1).

Che cosa possa darci il colore, quali siano le sue possibilità espressive, «narrative» ed emozionali, quale mondo nuovo possa aprire al cinema sonoro, ce lo disse dieci anni fa *Trade Tatoo* di Len Lye. *Trade Tatoo* non è precisamente un film astratto, se per astratti intendiamo i risultati di Fischinger, Eggeling, Richter, Veronesi, Duchamp o di qualcun altro sullo stesso piano. Piuttosto, ciò che Ivens aveva ottenuto in *Philips Radio* (tanto per citare un altro film pubblicitario) con l'angolazione e il montaggio, oltre che col «ritmo» che da questo montaggio d'immagini derivava, Len Lye lo ottiene con la scelta e l'accostamento dei colori, col montaggio di questi e col «ritmo» che da questo montaggio nasce. E il risultato non ha paragone per bellezza e sincerità: la proiezione, in un susseguirsi di colori ritmati da una musica sincopata, determina, ad ogni variare di successioni cromatiche, ad ogni «cesura» ritmica di colori fondamentali, un preciso stato d'animo nello spettatore, stato d'animo che non voglio qua identificare o precisare - anche se è possibile definirlo di «acceso ottimismo» - perchè penso che il colore, così usato ed interpretato, dia luogo a condizioni emotive simili a quelle della musica, nella quale è noto come uno stesso brano susciti, in differenti ascoltatori, differenti reazioni, differenti attività immaginifiche e sentimentali.

Trade Tatoo, pertanto, dimostra questo: che il colore, se vuol raggiungere dei risultati estetici validi, deve affrancarsi da ogni tentativo di pseudo-naturalezza e crearsi delle leggi proprie, una propria «natura» che solo quando è rispettata gli dà «naturalezza» vera, una propria possibilità «ritmica» e narrativa. Forse a molti sembrerà impossibile che il colore cinematografico possa aspirare a qualità di questo genere, eppure è sufficiente pensare ai risultati raggiunti dal colore da almeno un millennio in pittura - Matisse: colore emotivo, Breughel: colore narrativo, Max Bill: colore ritmico - per convincersene.

Qualcuno già pensa al futuro del cinema colorato e qualcuno, come Moussinac (2), ne scrisse profeticamente molti anni fa, ma il cinema a colori ancora non esiste.

Quando i mercanti del cinema in bianco e nero avranno toccato il fondo della loro disonestà, quando saranno riusciti a disgustare anche l'ultimo dei più miti e superficiali spettatori e a rovinare la loro florida industria di celluloide per i sogni; quando, allora, si decideranno a sfoderare il cinema a colori come già sfoderarono, vent'anni

ne subì l'influsso deleterio, cominciò a deteriorare · ma tutte queste sono soltanto ipotesi, quello parlato (3), quando finalmente gli schermi saranno inondati di colori violenti scagliati gli uni contro gli altri in una furibonda lotta di concorrenza; solo allora al povero regista di genio si offrirà l'occasione di tentare nuovamente, tra l'una e l'altra sequenza, qualche esperienza di cinema a colori.

Tuttavia, quel giorno, forse, il regista di genio avrà deciso da tempo di darsi a più nobile mestiere.

CORRADO TERZI

(1) · Léon Moussinac: *Naissance du cinéma*.

(2) · L. Moussinac: op. cit.: « Un autre monde à créer de toutes pièces. Réactions physico-chimiques connues sur la pellicule; atmosphère minutieusement voulue grâce à quoi vous songez, par un enchaînement précis, au jeu des acteurs auquel participent intimement, en dehors de tout réalisme par exemple, le seul mélange des couleurs de deux scènes, celle qui meurt et celle qui naît? Tout devient possible et plus formidable qu'on n'osait l'espérer. Autre impuissance en face de cette oeuvre! Et comme le sujet, cette fois, sinon son choix, est peu de chose en regard du moyen! l'expression aussi enrichi par la technique qui fournit dix mille fois plus de déclenchements originaux aux thèmes banaux de la vie où s'évertuent les autres arts... ».

(3) · Sistemi ottimi di registrazione dei suoni su apparti di celluloide esistevano già da molto tempo, quando i fratelli Warner, che ne avevano acquistato i brevetti, si decisero a sfruttarli. E li sfruttarono il più tardi possibile · omaggio al progresso capitalista · solo quando il film muto, secondo loro, non era più in grado di attirare l'attenzione delle folle, le quali esigevano una nuova meraviglia. Allo stesso modo, oggi, la produzione di film a colori non ha ancora avuto lo sviluppo che sarebbe stato logico attendersi perchè, secondo Hollywood, il film in bianco e nero e sonoro non ha ancora esaurito interamente le sue possibilità di cassetta. Quel giorno · ne siamo convinti, se si va avanti di questo passo · non è lontano!

Cinema americano: Cinquant'anni dopo

V.

Ora, non c'è niente di male nel concedersi ogni tanto un poco di ourata fantasticheria. Abbiamo tutti in noi un po' di Walter Mitty e ci compiacciamo di crearci a volta a volta imprese eroiche o romantiche sullo schermo privato delle nostre menti ed è naturale che lo schermo rifletta ed abbellisca queste fantasticherie.

Ma quando un individuo comincia ad abusare delle fantasticherie, quando si ritira dalle situazioni difficili per rifugiarsi nel mondo allettante della fantasia, si mette sulla via di diventare uno schizoide che non può ulteriormente distinguere il mondo della sua esistenza reale da quello fantastico. Gli studiosi di psicologia sociale si possono persino chiedere se, come popolo, noi non stiamo correndo lo stesso pericolo, di evitare cioè i problemi e fuggire per un tempo maggiore di quanto sia salutare in barba alle nostre fantasticherie di celluloide. Nessun altro mezzo ha questo duplice potere di trasportare completamente la gente fuori di sè in un mondo turbinoso di romanza e di mostrare le rose quali sono realmente: di guardare dentro la nostra casa, dentro la casa del vicino o di una comunità distante (potrebbe essere non più distante che Harlem dalla Radio City) che non arreste mai l'occasione di vedere. Solo la macchina da presa può scrutare così da vicino il volto dell'uomo da registrare i pensieri taciuti che lampeggiano negli occhi e di poi fare un salto al di sopra degli edifici della città e piazzare quest'uomo in una prospettiva lunga tra gli altri milioni di uomini. Il cinema può essere usato come una maschera d'attore per privarci di conoscenza e narcotizzarci in un stolido oblio oppure come adrenalina iniettata nei nostri cuori indeboliti per stimolare in noi una vitalità nuova, estendere la nostra conoscenza ed approfondire la nostra intelligenza.

* * *

Un buon affarista, abbiamo osservato, mira al accontentare più gente che può rendendo minimo il rischio e standardizzando la produzione. D'altra parte lo scopo del buon artista è esattamente l'opposto: dà di spalle ad ogni formula, continua la sua strada sempre su terreno nuovo, rischia tutto e, dopo il successo o l'insuccesso, rischia di nuovo. Quando sarà scritta la storia definitiva dei primi cinquant'anni di Hollywood o il grande romanzo che imprigioni lo spirito intero di questo luogo, esso tratterà di questa grande battaglia mai risolta tra la macchina commerciale e quegli uomini o donne di talento che, quando entrarono, non poterono lasciare alla porta la loro integrità personale e la coscienza artistica.

Da questo stato di guerra sono usciti alcuni dei migliori films di Hollywood. I piani di Ford e Nichols per « The Informer » ondarono meravigliando finchè alla fine, con una convinzione fin troppo rara tra i professionisti del cinema, essi proposero di fare il films per nulla e di puntare sul ricavato. « The Lost Weekend » non avrebbe forse visto la luce di un proiettore se lo sceneggiatore Charles Brackett ed il regista Billy Wilder, la coppia dorata della Paramount, non avessero insistito nell'adattazione del romanzo di Jackson come contropartita per un film musicale più gradito all'ufficio direzione ». Questa teoria di compensazione è stata per lungo tempo la formula di compromesso ad Hollywood. John Ford non vinse solamente tre « Academy Awards » ma si piegò anche a fare « Vee Willie Winkie », « Steamboat Round the Bend » e « Submarine Patrol ».

Al contrario la rivista « Fortune », approvando i suoi diritti al posto di capo di uno dei maggiori « studios », può dire di Darryl Zanuck: « Il suo gusto, i suoi desideri, le sue intenzioni sono mediocri, così come devono essere ». Eppure Zanuck, il Supernomo-meglio, nel suo primo periodo intenso ma non brillante alla Warner, uscì fuori con « I Am a Fugitive from a Chain Gang », « The Public Enemy » e « They Won't Forget », puntò su « The Grapes of Wrath », osò creare « Wilson », un film pieno di buone intenzioni, senza divi, acquistò « Anna and the King of Siam » e resistette alla tentazione, che deve essere stata per lui torturante, di riempirlo di formule amorose. Recentemente Zanuck diede ordine al reparto soggetti orientali di raccogliere i migliori romanzi nuovi riguardo alle loro possibilità di adattazione alla familiare trama cinematografiche. In tal modo Zanuck Comune Denominatore entra talvolta in conflitto con lo Zanuck che osa abbandonare il terreno battuto e sfidare l'intolleranza dilagante con « Gentleman's Agreement ».

Samuel Goldwyn, campione tenace dei produttori indipendenti, arrischiò recentemente Hollywood di essere a secco in materia di idee sostenendo che non ci sono quasi abbastanza soggetti e buoni scrittori per rifornire quelle quattro o cinque centinaia di films all'anno. L'entusiasmo, per non dire disperazione, col quale gli « studios » cinematografici balzano su qualsiasi dramma o romanzo che non tratti di incesto o di perversione dimostra il fallimento di Hollywood come sorgente indigena di creazione. I produttori gettano il biasimo di ciò sugli scrittori: questi vi dicono che la colpa è tutta dei produttori, ma in verità questo giuoco di scaricabarile da entrambe le parti non è che un mascheramento di codardia morale. I produttori che pagherebbero un quarto di milione di dollari per un sensazionale spettacolo di Broadway, non pagherebbero un quarto di dollaro per lo stesso soggetto presentato in forma di film. Non c'è prezzo che essi non pagherebbero per un successo a New York, poichè questo li protegge dal rischio di far valere i propri giudizi. Come risultato di ciò, c'è stato pochissimo incoraggiamento a scrivere direttamente per lo schermo materiale che non calchi il sentiero battuto. Al contrario, i cosidetti « soggetti originali », inforcati nelle trebbiatrici degli « studios », trattano invariabilmente di tipi triti in situazioni ritrite, come vecchie scarpe tirate ad un ingannevole lucido secondo la furberia spicciola dei rivenditori di seconda mano.

Alcuni dei nostri scrittori più promettenti si sono sottomessi a questa ouora degradazione. Dando le spalle ai loro romanzi, forse o drammi, si immergono nelle seducenti comodità hollywoodiane e, pur essendo per la maggior parte abili ed attivi, si sono tagliati fuori dall'esperienza, dalle radici, da quegli stimolanti vitali che generano le opere per cui hanno una fama originale. Passando da un « Tennis Club » all'edificio di un grande « studio »,

senza la minima curiosità di esplorare sia pure la città trapiantata del Medio-ovest che si espande intorno a loro, un'allarmante percentuale dei più riusciti scenaristi di Hollywood scrive in un cerchio sempre più ristretto di ruota facilità.

Ma, come l'industria cinematografica americana volge verso la fine del quarantennio e l'inizio del cinquantennio ricevido di timori, ci sono almeno dieci condizioni di cambiamento (per non dire miglioramento) tali da creare un'atmosfera più dinamica che in qualsiasi altro periodo a cominciare dagli anni della Ribellione degli Indipendenti, 1910-1916, che ebbe per interpreti Goldwyn, Lasky, Zukor, Laemmle ed altri.

Condizione prima. L'eliminazione graduale dei contratti in bianco, per cui le case maggiori possono spacciare al pubblico dozzine di films inferiori e trascurati che i proprietari di sale sono costretti a noleggiare per avere quelli migliori che desiderano.

Condizione seconda. L'auspicata sparizione del doppio programma, un residuo dei periodi di depressione quando piatti gratuiti, denaro o automobili ed altre attrazioni facevano parte di un disperato sforzo di far ritornare la gente nei teatri.

Condizione terza. I prezzi inflazionistici ed il conseguente abbassamento del potere d'acquisto che rendono anacronistica la definizione del tempo di guerra di un impresario: colui che spalanca la «portella e si lancia fuori per evitare di essere schiacciato nel cozzo. I cinemamori cominciano a distinguere ed a scegliere. Il fatto che essi continuino a scegliere «Coney Island» a preferenza di «The Ox-Bow Incident» è un'altra questione.

Condizione quarta. I costi rapidamente crescenti della produzione cinematografica. Si va affermando nei dirigenti di Hollywood la convinzione che i film di tipo «A» richiederanno una qualità nuova in modo da dare qualcosa di più della pura e semplice riuscita.

Condizione quinta. Sviluppo della produzione indipendente. L'anno scorso quasi la metà dell'intero prodotto di Hollywood fu fatto in modo indipendente, il che significa al di fuori dei controlli produttivi, per quanto non necessariamente al di fuori dei controlli finanziari delle maggiori case. Sia che registi, scrittori e attori creino le loro corporazioni per comodità fiscali o per motivi più alti, le probabilità di opere migliori stanno tutte dalla parte di quelle che recano un suggello ed una cura individuale. La fioritura degli indipendenti, pur non avendo necessariamente come risultato dei films migliori, può tuttavia creare un'atmosfera maggiormente creativa per tentare di farli.

Condizione sesta. Segni di redimento da parte di alcuni capi di grandi case che vanno affidando programmi di produzione a produttori più giovani e più liberali tratti dalle file degli scrittori e dei registi, mentre vanno permettendo ad altri uno mai raggiunta libertà di creazione dentro l'intelaiatura delle grandi compagnie. Tra le innovazioni più intelligenti sta il piano di Schary di dedicare i films della RKO a basso bilancio ad esperimenti artisticamente audaci che potrebbero eventualmente eliminare i films di tipo «B» di basso livello.

Condizione settima. L'influenza delle esperienze di guerra sugli uomini di Hollywood. Molti registi e scrittori che realizzarono documentari per le forze armate sono ritornati ad Hollywood con una concezione più vasta di ciò che può essere il cinema. La tecnica del documentario, riflessa in vari film recenti, può nel tempo abbattere il tradizionale naturalismo dolcificato di Hollywood. La regia di Willie Wyler per «The Best Years of Our Lives» mostra un'attenzione per il particolare realistico e una tale sensibilità del modo in cui gli americani realmente agiscono, che rappresenta non solo un fresco ma significativo miglioramento rispetto ai suoi migliori (che erano abbastanza buoni) films d'anteguerra.

Condizione ottava. La rinascita della produzione cinematografica europea che comprende riuscite importazioni quali il capolavoro italiano «Roma, città aperta», il francese «Well-Digger's Daughter», il tentativo russo di puro spettacolo, «The Stone Flower», e l'alta qualità delle produzioni inglesi che si portarono via una sproporzionata maggioranza di voti per i dieci films migliori dell'anno del Circolo dei Critici. Questi films esteri offrono non solo uno stimolo di emulazione ai creatori di Hollywood, ma anche una seria competizione commerciale ai nostri «Big Five» ansiosi di ristabilire il loro dominio sul mercato mondiale.

Condizione nona. Un'attitudine sempre più seria verso il loro mestiere da parte di un numero crescente di realizzatori di films i quali, negli organi locali come «Screen Writer» e «Hollywood Quarterly», nei giornali commerciali e nelle frequenti discussioni, esprimono un senso progressivo di responsabilità verso il mezzo che è divenuto se non l'inconfessato legislatore del mondo», certamente l'Università dell'Uomo Comune.

Condizione decima. Indicazioni che lasciano sperare in un inquieto desiderio da parte della massa degli spettatori di qualcosa di meglio, poichè alcuni già sorrisero alle insalubrienze drammatiche dei films dello «Special Service» che servivano ad interrompere la monotonia della vita militare. Una schiacciante percentuale di «preview cards» su «Crossfire», ad esempio, esprime il desiderio di «altri films come questo che ci danno qualcosa da pensare».

Nei secondi cinquant'anni della produzione cinematografica americana i nostri films potrebbero andare alla deriva in una calma rimuginante di cinismo da parte dei creatori e di indiscriminazione da parte del pubblico. Oppure potrebbero farsi strada verso una maturità nuova che si metterebbe in grado di essere non solamente il popolo più divertito, ma anche il più sensibile, dotato cioè di quella capacità di sentire le emozioni altrui che rappresenta la base della cordialità civile ed il potere essenziale del cinema.

Questa è la posta, non solo per i nostri creatori di film, ma per tutti noi 98 milioni che affolliamo ogni settimana i nostri cinema preferiti. Quale dei due sceglieremo, lo stordimento della anestesia o lo stimolo dell'adrenalina?

RUDD SCHULBERG

(trad. di G. Ambrosoli)

LA FIERA LETTERARIA

Settimanale

delle lettere, delle arti e delle scienze

Direttore: PIETRO PAOLO TROMPEO

Direzione e Amministrazione

Via dei Condotti, 5 — R O M A

ABBONATEVI

A

LA CRITICA CINEMATOGRAFICA

La revue du cinéma

Mensuelle

Directeur-Rédacteur en chef

JEAN GEORGE AURIOL

Paris: 5, Rue Sebastien-Bottin (7e)

ANTONIO MARCHI - *Responsabile*

Officina Grafica Fresching - Parma

COSTA LIRE CENTO